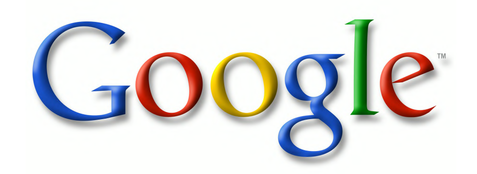
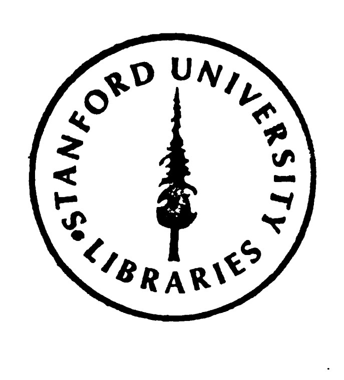





STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES



Allgemeine

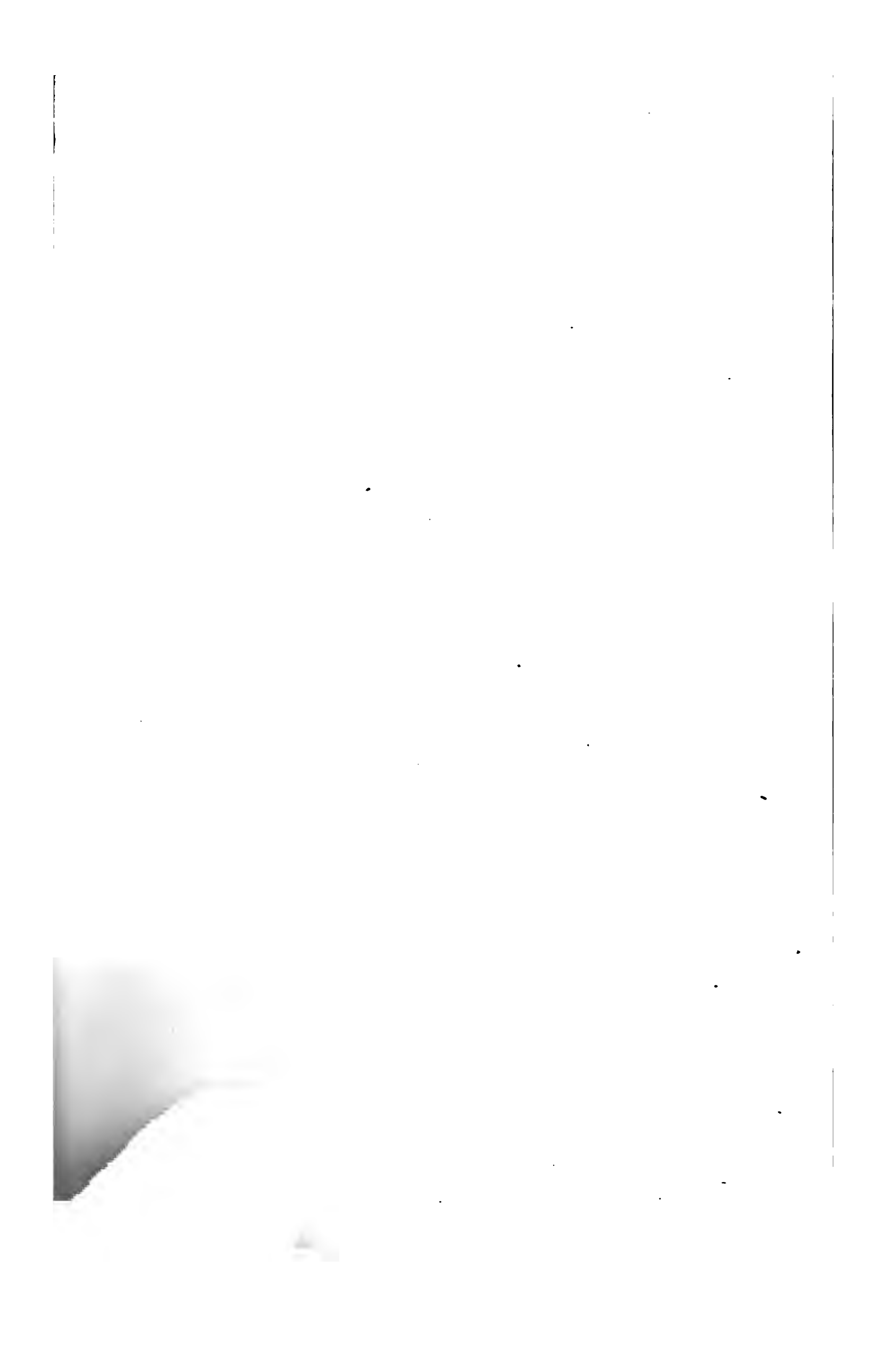
Literaturgeschichte.

Erster Band.

Allgemeine

Literaturgeschichte.

Erster Band.



Allgemeine

Literaturgeschichte.

Von

Theodor Mundt.

Erster Band.

Die Literatur der alten Völker und des Mittelalters.

Zweite, verbesserte und vermehrte Ausgabe.

Verlegt
von
M. Simion in Berlin.
1848.

Allgemeine
Literaturgeschichte.

Von

Theodor Mundt.

Erster Band.

Die Literatur der alten Völker und des Mittelalters.

Zweite, verbesserte und vermehrte Ausgabe.

Verlegt
von
M. Simion in Berlin.
1848.

Vorwort.

Indem ich diesen Versuch einer Darstellung der allgemeinen Literaturgeschichte hiermit zum zweiten Mal in einer theilweise neuen Bearbeitung dem Publikum übergebe, habe ich dabei noch ebenso sehr, wie bei der ersten Ausstellung meiner Arbeit, Nachsicht und Wohlwollen des theilnehmenden Lesers herauszufordern. Meine Darstellung entstand zuerst aus den Vorträgen, welche ich an der berliner Universität in mehreren Semestern unter dem Titel einer Philosophie der Literatur gehalten. Während es mir bei jenen Vorlesungen vorzugsweise nur darauf ankam, die geistigen Entwickelungsmomente der Literatur oder vielmehr das literarische Völkerleben in seinem großen ideellen Zusammenhange darzustellen, habe ich in der gegenwärtigen Ausführung, die für das größere Publikum bestimmt ist, zugleich dem literar-historischen Charakter der Behandlung nachgestrebt, und denselben auch in den jetzt ergänzten oder neu hinzugefügten Partien meines Werkes noch genauer auszubilden gesucht. Ich hoffe, dadurch einer vollkommeneren Lösung meiner Aufgabe um einige Schritte näher gerückt zu sein, obwohl ich selbst am besten weiß, wie viel meiner Arbeit noch zu ihrer Vollendung gebricht, und wie ich nur in dem meiner ganzen Darstellung zum Grunde liegenden Streben nach einer höheren Literaturwissenschaft, die sich in ihrer Richtung und Behandlungsweise den freien

Vorwort.

Indem ich diesen Versuch einer Darstellung der allgemeinen Literaturgeschichte hiermit zum zweiten Mal in einer theilweise neuen Bearbeitung dem Publikum übergebe, habe ich dabei noch ebenso sehr, wie bei der ersten Ausstellung meiner Arbeit, Nachsicht und Wohlwollen des theilnehmenden Lesers herauszufordern. Meine Darstellung entstand zuerst aus den Vorträgen, welche ich an der berliner Universität in mehreren Semestern unter dem Titel einer Philosophie der Literatur gehalten. Während es mir bei jenen Vorlesungen vorzugsweise nur darauf ankam, die geistigen Entwickelungsmomente der Literatur oder vielmehr das literarische Völkerleben in seinem großen ideellen Zusammenhange darzustellen, habe ich in der gegenwärtigen Ausführung, die für das größere Publikum bestimmt ist, zugleich dem literar-historischen Charakter der Behandlung nachgestrebt, und denselben auch in den jetzt ergänzten oder neu hinzugefügten Partien meines Werkes noch genauer auszubilden gesucht. Ich hoffe, dadurch einer vollkommeneren Lösung meiner Aufgabe um einige Schritte näher gerückt zu sein, obwohl ich selbst am besten weiß, wie viel meiner Arbeit noch zu ihrer Vollendung gebricht, und wie ich nur in dem meiner ganzen Darstellung zum Grunde liegenden Streben nach einer höheren Literaturwissenschaft, die sich in ihrer Richtung und Behandlungsweise den freien

Bewegungen der modernen Wissenschaft und des heutigen Völkerlebens anschließt, einen charakteristischen Werth meines Buches behaupten kann. Es ist aber gerade diese Seite des literarhistorischen Interesses, welche der Literaturgeschichte ihre Bedeutung in der Mitte der lebendigen Zeitentwickelungen sichern kann, und die man deshalb vorzugsweise in diesem Moment, wo es in der Welt auf ganz andere Dinge anzukommen scheint als auf die Literatur, mit eifriger Anstrengung pflegen muß. Denn je mehr der Antheil am Staat und die politischen Kräfte der Zeit in sich selbst und ihrem Bewußtsein gewachsen sind, um so mehr läßt sich auch auf eine vollendete und im Begriff der Freiheit harmonisch gefaßte Organisation unserer Zustände die Hoffnung richten, daß darin auch die eigenste Bethätigung der freien menschlichen Schaffenskraft, wie sie in der Literatur als ein Gesammtbild des productiven Völkergeistes dasteht, wieder ihre nothwendige und unverlierbare Stelle einnehmen werde. In dieser Beziehung habe ich besonders den Charakter meiner Darstellung festzuhalten gesucht, wonach diese nicht bloß eine Relation über die Geistesschätze der Vergangenheit, sondern vielmehr ein an den Entwickelungskämpfen der Gegenwart sich lebendig betheiligendes und zur Orientirung darin dienendes Werk sein will. — Durch die unverdrossene Weiterführung meiner Arbeit zu einer mehr und mehr vollkommenen Stufe hoffe ich, mich auch der vielfach ermuthigenden Anerkennung, die mir von mehreren Seiten her zugegangen, am besten dankbar zu beweisen.

Berlin, im Juli 1847.

Theodor Mundt.

Inhalt.

Einleitung.

Erster Abschnitt.

Die Literatur des Orients.

Zweiter Abschnitt.

Die griechische Literatur.

Dritter Abschnitt.

Die römische Literatur.

Vierter Abschnitt.

Die Idee des Mittelalters.

Einleitung.

1. Der Begriff der Literatur bei den Alten und Modernen.

In der Literatur haben wir den geistigen Organismus der gesammten Weltanschauung, die objective Gestalt alles Wissens und Schaffens in den Völkern, zu erkennen.

Thomas Campanella nannte die Welt „die Handschrift Gottes". In diesem Sinne könnte man die Literatur die wahre Handschrift des Geistes nennen. Diese handschriftliche Ueberlieferung des Geistes, welche die Literatur ist, erscheint darum als die ächteste und vollständigste Tradition, weil der Weltgeist eben so treu wie der individuelle Volksgeist sich in ihr abbildet und sie mithin den schaffenden subjectiven Geist in seiner wahren Identität mit dem objectiven Gedanken, das individuelle Wollen in seiner organischen Einheit mit dem allgemeinen Sollen, in sich enthält.

So ist die Literatur am allermeisten dasjenige Reich des Geistes, in welchem die Darstellung der freien Wirklichkeit sich vollbringt, sie ist das schöne Reich, in welchem uns die ideelle Freiheit, auf dem objectiven Grunde der allgemeinen Vernünftigkeit, siegreich entgegentritt.

Und in diesem Sinne, in welchem unsere Zeit ihre eigenste Richtung auch die Freiheit der Persönlichkeit hat, werden wir auf die Literatur, als den wahrhaft concreten Ausdruck dieser persönlichen Freiheit des menschlichen Geistes, zu erkennen haben, und wir möchten hinzufügen, daß dies die einzig würdige Art ist, in der man sich überhaupt in heutiger Zeit mit Literatur beschäftigen kann.

Die Literatur, in ihrem productiven Leben an sich, enthält die innersten Genugthuungen des Menschengeistes. Johannes von Müller, in seiner Rede über den Untergang der Freiheit der alten Völker, sagt sehr treffend: „Zwei Institute, wodurch eine öffentliche Meinung und Stimme begründet wird, Religionsvorträge und unser Literaturwesen, fehlten der alten Welt." In der That fehlte den Alten der Begriff der Literatur in dem Sinne, in welchem sie bei den neueren Völkern ein für sich unabhängiges und selbstständiges Lebensgebiet behauptet. Bei den Neueren ist die Literatur neben dem Staat eine zweite Oeffentlichkeit, in welcher der Nationalgeist sich seine Gestaltung schafft. Ja, durch die Oeffentlichkeit der Literatur hat sich in schlimmen Zeiten sehr oft die mangelhafte und kranke Oeffentlichkeit des Staatslebens ersetzt und ergänzt.

Bei den Alten gab es nur die eine und ungetheilte Oeffentlichkeit des Staatslebens, und alle andern Richtungen und Thätigkeiten des Nationalgeistes waren diesem Staatsleben so immanent und eingeordnet, daß sie, sei es in der Poesie, in der Geschichtschreibung, in der Philosophie, nur als bestimmte und bedingte Theile der politischen Oeffentlichkeit erscheinen konnten.

Mit dem Staat hob sich bei den Alten die Literatur und mußte mit ihm verfallen. Bei den Modernen dagegen haben Literatur und Staat sehr häufig in dem umgekehrten Verhältniß zu einander gestanden, und die politische Freiheit konnte

unausgebildet erscheinen, während der in der Literatur arbeitende Volksgeist schon alle Fesseln abgeworfen hatte und geistig auf der Höhe seiner freien Bestimmung sich zeigte.

Der Staat konnte krank sein, und in der Literatur war Gesundheit die Hülle und Fülle, in die Wissenschaft, in die Poesie hatten sich diejenigen Elemente des Heils hineingeflüchtet, welche der Staat noch nicht vertragen, noch nicht in sich verarbeiten konnte, und die erst später, aus der Wissenschaft, aus der Poesie, in den Staat sich zurückbilden und in den Organismus desselben aufgenommen werden mußten.

Eine solche Wechselwirkung zwischen Literatur und Staat kannte das Alterthum nicht, in welchem alles Geistige naturgemäß aus dem Staat herauswachsen, aber auch, wie das Naturproduct, mit ihm vergehen mußte, sobald sein mütterlicher Boden erschüttert war.

Bei den neueren Völkern dagegen strebt und wühlt alles ungebändigte Verlangen des Menschengeistes in der Literatur, in der es sich gewissermaßen eine Freistätte ausgefunden. Die geheimsten Regungen der Individualität und des Volksgemüths brechen hier unaufhaltsam durch, und suchen und finden eine Form, sich zu gestalten, empfangen hier eine Kraft der Wirklichkeit und der Wahrheit, durch die sie gültig werden. Der Gedanke der Freiheit, wo er noch heimathlos umherirrt, hat doch seine Heimath in der Literatur gewiß. Die Literatur kann ihn aufnehmen, beherbergen und bewirthen, und wäre er auch in aller Herren Ländern sonst verschmäht, geächtet. In der Literatur feiert der Geist, welcher anderwärts noch seine endlichen Niederlagen erleiden muß, schon ewige Siege. Die Literatur führt entscheidende Kämpfe, auch wenn alle Waffen der Völker rosten, nur die wahre Ehre gilt in ihr, wenn auch überall die Schande die Oberhand haben sollte.

Doch auch das versöhnende, vermittelnde Wesen der Literatur müssen wir anführen. Da muß ihr vor allen Dingen nachgesagt werden, daß sie, in ihrer volksthümlichen Gemüthsinnigkeit, es mit Vornehm und Gering gleichermaßen hält, und, wie sie den Krieg hat, so auch den Frieden bringt und die Liebe in alle Stände. Es giebt keine andere Aristokratie in ihr, als das Wissen und das Schaffen, welches die höchste Aristokratie ist, aber das höchste Ziel aller ihrer Bestrebungen ist das Volk, aus dem sie herkommt und zu dem sie wieder zurück muß! Und einen stillen Winkel des Friedens hat die Literatur für jedes Herzensbedürfniß der Völker offen. Hier bilden sich ihre Lieblingsträume aus, und Alles, was das Individuum an schönen Hoffnungen für sich und für das Ganze hat, thut es in die Literatur. Diese pflegt es als ihr Kind, und macht das Nothwendige daraus, das ganze Epochen Bewegende. Die Literatur, als diese Herzenserleichterung der Völker, nimmt dem Geist die Lasten der endlichen Gegenwart ab, und läßt ihn von den Höhen der Zukunft herab ins Land schauen.

Die Zukunft der modernen Völker, jedesmal wo sie auf großen Wendepuncten sich entschied, war immer zuerst in ihrer Literatur angebrochen. So geht auch durch die Literatur immer jene βασιλεία θεοῦ, jene beständige Erwartung einer seligen Gesellschaftsverfassung, welche den Grundgedanken des neuen Testaments bildet, und deren Herniedersteigen vom Himmel auf die Erde stets in der nächsten Zukunft erschaut und ersehnt wird. Diese Richtung der modernen Literatur auf die Zukunft giebt ihr das Drängende, Gährende, Athemlose und Maßlose, und von inneren Keimen strotzend, kann sie sich deshalb nicht genug thun, die Sehnsucht treibt sie, das Unermeßlichste will sie ausdrücken und gestalten. Diese Macht der Zukunft in der

Literatur ist die wahre Jugendkraft der Völker, das unaufhörlich erneuernde und fortgestaltende Leben der Jugend, die ihr Werk in der Literatur hat. Daher mußte Gutenberg die beweglichen Typen für die Beweglichkeit der Literatur erfinden. Er wurde dadurch gewissermaßen der erste Volkstribun der Literatur, indem er sie unter das Volk brachte, und dem Volke gegeben hat was des Volkes war. Die Presse wurde nun der Literatur heilige Bundeslade, welche durch die Nationen hingetragen wird.

Diese in sich freie Bewegung des Geisteslebens, welche die Literatur darstellt, kann zwar, wie ich es zu Anfang genannt habe, ein unabhängiges und selbstständiges Lebensgebiet für sich behaupten, und eine zweite, oft die bessere Oeffentlichkeit neben der Oeffentlichkeit des Staatslebens sein. Aber ihre erste und letzte Bestimmung ist doch die, die objective Wirklichkeit des wissenden und schaffenden Geistes auf ihrem rein ideellen Gebiete darzustellen, und damit der wahre Ausdruck der bestehenden Wirklichkeit des Nationalgeistes überhaupt zu sein. Als diese ideelle Wirklichkeit, als welche die Literatur wie eine glückliche Identität des Idealen und Realen erscheint, hat sie ihre Wahrheit und darum ihre größte Wirkung in dem nothwendigen Zusammenhang, in welchem sie zu allen Erscheinungen des öffentlichen Lebens, und zu dem höchsten sittlichen Ausdruck desselben, dem Staat, sich befindet. Diesen Zusammenhang zum Bewußtsein zu bringen, und dadurch die Literatur in der wahren Einheit ihres Gedankens zu erkennen, wird die Aufgabe des ächten Wissens von der Literatur sein, wie es denn überhaupt nur die Aufgabe des Wissens sein kann, die Einheit des Gedankens, welche zugleich die wahre Lebenseinheit der Wirklichkeit ist, in allen Wissenschaften hervorzubilden.

Die Literatur, wie sie den Kampf der innersten Be-

wegungen der Wissenschaft darstellt, ist auch zugleich der Frieden selbst für die verschiedenen Richtungen derselben. Die Literatur besteht nur aus den Thatsachen des Geistes, die sich als solche eine gültige Stelle im Ganzen erworben haben, und sie ist die wahre Unsterblichkeit der Geistesthaten ihres Volkes, eine Unsterblichkeit, in der sich auch alle negativen Einzelnheiten und extremen Besonderheiten des Tages, wie überhaupt alle Gegensätze, über sich selbst hinaus verklären. So ist die Literatur, als dies Ausgeglichensein im Ganzen und Großen, die wahre Vermittlerin der Wissenschaft, und sie hat ein eigenes Recht dazu, diese Vermittelung zu übernehmen, und eine eigene Kraft sie darzustellen. Indem die Wissenschaft der Literatur keinen höheren Zweck hat, als die Geistesbildung in ihrem ganzen Organismus zum Bewußtsein zu bringen, so hat sie, um dazu zu gelangen, auch Jedes auf seiner Stelle in seiner Bedeutung anzuerkennen, und in dieser Anerkennung aller Gegensätze, die sie aus dem Ganzen heraus vollbringt, wird sie den ewigen Frieden des wissenden und schaffenden Geistes darstellen.

In dem durchaus positiven Gebiet der Literatur, auf dem wir uns befinden, haben wir darum auch die Wissenschaft selbst in ihrer ganzen Unabhängigkeit und Selbstständigkeit aufzunehmen. Die Literatur ist ein Gebiet der Freiheit für die Nothwendigkeit der Idee, und was die neueste Philosophie noch zu lösen strebt, den allgemein vernünftigen Gedanken in seiner Identität mit der individuellen Freiheit zu begründen, das hat in der Literatur bereits sein Recht ausgeübt, und ist darin zu einer gestaltenden Weltordnung geworden, zu einer Weltordnung der Freiheit. Die Freiheit der Wissenschaft, die vom Staat nicht immer anerkannt wird, und auch mit der Freiheit, welche der Staat als solcher für sich in Anspruch nehmen kann, nicht

immer harmonisch zusammenstimmt, diese Freiheit der Wissenschaft erhält in der Literatur, auf dem objectiven Grunde des ganzen nationalen Geisteslebens, ihr volles und unbestreitbares Recht nachgewiesen. Die Literatur giebt dem Wissen, welches frei gehandelt hat, seine sichere Stelle im Nationalbewußtsein, sie ist selbst das freie Handeln des Wissens in der unbedingtesten Form der Erscheinung. Die Wissenschaft, als Literatur angesehen, auf welcher Stufe der Betrachtung sie allen endlichen Hader und Conflict mit der Wirklichkeit und mit den momentanen Anforderungen des Staats überwunden, muß uns hier in ihrer wahrhaft göttlichen Harmonie entgegentreten, in der sie von sich zeugt, daß sie nicht die Dienerin der endlichen Wirklichkeit, sondern Bewegerin und Gestalterin der dem ewigen Geist angehörigen, wahren Wirklichkeit ist, und daß, wenn sie auch mit dem endlichen Staat, wie er ist, zerfallen sein kann, sie doch darin nur für den ideellen Staat und dessen Vollendung gearbeitet hat.

---

2. Die wissenschaftliche Behandlung der Literatur.

Die Wissenschaft der Literatur hat es mit dem in der Literatur sich gestaltenden Weltgeist zu thun, der sich darin in der Einheit seiner idealen und realen Elemente überliefert hat. Jede Ueberlieferung hat zunächst ein historisches Element an sich, wie denn alles Wissen überhaupt für uns nur einen historischen Ausgangspunct haben kann. Das Wissen hat immer schon seine Vergangenheit gehabt, aus der heraus es sich zu uns entwickelt, und unser Wissen kann nicht bestehen, ohne das Wissen von der Vergangen-

heit zu sich hineinzunehmen. Daher bei allen Völkern die Sage von einer hohen vorweltlichen Cultur, auf die Alles wie auf ein Urbild der Wissenschaft und Kunst zurückweist, und aus der uns eine Welt des Urwissens entgegentritt, in welchem gar keine Trennung zwischen Leben und Wissen vorhanden, in welchem das Leben schon Wissen, das Wissen Leben, und der Geist als solcher real war. Die spätere Welt, in welcher sich Wissen und Leben wieder entzweien mußten und der Geist sich in sich selbst trennte, hat daher immer ein historisches Verhältniß zu einem Urbild des Wissens in sich behalten, wie ihr auch das innere Streben daraus herfließt, jene verloren gegangene Einheit, in welcher es nur die eine wahre Realität des Geistes gab, durch das Wissen und durch das Schaffen wiederherzustellen. Es ist daher zunächst die historische Ueberlieferung, auf deren Wegen uns das urbildliche Wissen noch in zerstreuten Andeutungen entgegentritt, und die eigene, davon abgeschnittene Production des Geschlechts sucht sich ebenfalls auf historischem Wege wieder daran anzuknüpfen. So wird in der späteren Zeit der wissende Geist, welcher sich seiner ganzen Vergangenheit wieder zu bemächtigen strebt, auch zugleich der schaffende Geist, der sich daraus die neue Zukunft gestaltet.

Die Literatur, welche wir in dem Sinne, in dem wir sie darstellen wollen, schon als den objectiven Organismus der ganzen Weltanschauung bezeichnet haben, ist der in Sprache und Schrift festgehaltene Ausdruck dieser Productivität, in welcher der wissende Geist sich zugleich als den schaffenden bethätigt. Den wissenden und den schaffenden Geist können wir daher von unserm Standpunct aus in der Literatur nicht als getrennt annehmen, sondern es wird eben unsere Beschäftigung sein, sie in derjenigen Einheit und Verbundenheit in der Literatur nachzuweisen,

durch welche die letztere erst als die wahre Totalität des im Volksgeist sich individualisirenden Weltgeistes erscheinen kann. Und hier finden wir uns bei dem wesentlichsten Punct, auf welchem sich die umfassende wissenschaftliche Darstellung der Literatur von demjenigen Vortrag der Literaturgeschichte zu unterscheiden hat, der darin nur ausschließlich die Erscheinungen des poetisch producirenden Geistes zusammenfassen will, und dessen Thaten aneinanderzureihen, ästhetisch zu beurtheilen, und historisch nachzuweisen, dort vorzugsweise als Literaturgeschichte ausgegeben und betrieben wird. Wie Treffliches auch in neuerer Zeit auf diesem Gebiet geleistet worden, so erscheint doch der Begriff der Literatur, wie er in diesen Darstellungen gefaßt wird, für die Anforderungen, welche unsere Zeit hier mit Recht zu machen hat, nicht mehr ausreichend. Die poetische Production wird zwar immer den Nationalgeist wie den Weltgeist überhaupt in seiner schönsten und freiesten Entfaltung wiedergeben, und den schaffenden Geist in derjenigen göttlich sich selbst bestimmenden Freiheit zeigen, in der er das Höchste ist, das auf Erden durch menschliche Thatkraft verwirklicht werden kann. Aber an sich ist schon die Trennung unrichtig, welche den poetisch schaffenden Geist in diese Sonderung versetzen will, in welcher er zwar für sich selbst zu seinem Recht gebracht, aber doch zugleich abgelöst werden soll von derjenigen Totalität des Geistes, deren Theil er selber nur ist, und ohne die er auch im Grunde nicht wahrhaft begriffen werden kann. Auf der andern Seite kann Das nicht vorzugsweise Literaturgeschichte heißen wollen, was die Wissenschaft gewissermaßen von dem Ganzen der Nationalliteratur ausgeschieden hat, in der sie als ein nothwendiges Glied der Entwickelung behauptet werden muß. Die Wissenschaft ist aber nicht minder ein Eigenthum und der Ausdruck des öffentlichen

Nationalgeistes, und soweit sie die allgemeinen Bewegungen desselben in sich zu Gestalt und Bewußtsein gebracht, hat sie auch ihre tiefbegründete Stelle in der Einheit der Nationalliteratur eingenommen. Andere Nationen, obwohl sie sich nicht, wie die Deutsche, ein vorzugsweise literarisches und wissenschaftliches Volk nennen, sind uns doch in der nationalen Anerkennung der Wissenschaft vorangegangen, wie z. B. die Franzosen, welche auch ihre wissenschaftlichen Schriftsteller, die bedeutend auf das Ganze eingewirkt haben, immer als nationale Autoren betrachten. Wer würde wohl bei ihnen eine Geschichte der französischen Nationalliteratur schreiben, ohne Montesquieu, Condorcet, Royer-Collard, La Mennais, darin abzuhandeln, aber Geschichten der deutschen Nationalliteratur haben wir genug, in denen man sich vergeblich nach Leibnitz, nach Schleiermacher, nach Schelling und Hegel umsieht, wo doch in demselben Augenblick allgemeine Zustände der Bildung berührt werden, welche sich ohne jene gewaltigen Geister nicht so, wie sie geworden, hätten entwickeln können. Die Literatur jedes Volkes ist aber die gestaltete Form der nationalen Geistesbildung überhaupt, und insofern sie die ganze Substanz des Nationalgeistes in sich aufgenommen, muß auch diese in der Betrachtung der Literatur nach allen Seiten hin erörtert werden.

Auf die bisherige Behandlung der Literaturgeschichte wollen wir jetzt noch einen kurzen Blick werfen. Bei den Alten haben Cicero, Plinius, Quinctilian, Pausanias, Dionysius von Halikarnaß, und manche Andere, zwar schon literarhistorische Notizen zusammengestellt, und uns darin oft sehr Nützliches und Brauchbares aufbewahrt, aber die Literatur konnte ihnen noch kein besonderer Gegenstand der wissenschaftlichen Erkenntniß sein. Die Literaturwissenschaft erhielt ihre eigentliche Begründung

erst im Zeitalter der Reformation, unter jenen erschütternden Bewegungen des menschlichen Geistes, welche alle Verhältnisse frei zu machen strebten von der Tradition, und gegen diese die Wissenschaft und die Vernunft schlagfertig ins Feld riefen. Indem der Geist in dieser Epoche dazu gelangt war, alle seine Ueberlieferungen gewissermaßen kritisch zu prüfen und sie gegen das Eine und Nothwendige der Vernunft abzuwägen, mußte er sich auch in der Schwere seiner ganzen Vergangenheit zusammenzufassen suchen, und der dadurch erstarkte wissenschaftliche Trieb, welcher seinen Forschungseifer nun weit hinausfliegen ließ über alle Zeiten und Länder, stellte umfassendere Grundlagen, als jemals, für alle Erkenntniß auf.

Unter den neuen Organisationen der Wissenschaft, welche in diesem Zeitalter sich bildeten, bemerken wir auch die ersten Anfänge einer Wissenschaft der Literatur selbst, und darin den ersten Versuch, eine geistig zusammenhängende Geschichte des menschlichen Wissens zu gestalten. Das Buch des Polydorus Vergilius, de inventoribus rerum, das zuerst 1509 in 3 Büchern, und später 1517 in 8 Büchern erschien, kann, bei aller seiner Dürftigkeit und Rohheit, doch gewissermaßen als die erste Anlage zu einer allgemeinen Wissenschaft der Literatur genannt werden, indem darin schon die Literatur in einer Art von Zusammenhang mit den allgemeinen religiösen und sittlichen Ideen zu erörtern versucht wird. Dies Werk des Vergilius ist noch lange bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein als Compendium für die Behandlung der Literaturgeschichte benutzt worden.

Einen bedeutenderen Fortschritt in dieser Wissenschaft stellte aber schon Johann Konrad Gesner dar, welchen man den deutschen Plinius, mit so großem Recht, als man nur irgend solche Namen austheilte, genannt hat,

und der fast über Alles geschrieben, was es über und unter der Erde, in der Natur und überhaupt in der Welt giebt. Wie er als der Wiederbegründer der Naturgeschichte angesehen werden muß, so legte er auch in seiner Bibliotheca universalis, die zuerst 1545 erschien, den Grund zu einer umfassenderen Literaturwissenschaft. Gesner wird daher in der Regel als der eigentliche Vater der Literaturgeschichte angesehen, wenngleich er in seiner Universal-Bibliothek nichts Anderes gab, als einen alphabetisch geordneten Katalog über alte und neuere, im Lateinischen, Griechischen und Hebräischen vorhandene Schriftsteller, welche er später, im zweiten Theil dieser Bibliothek, wissenschaftlich nach den Fächern zu ordnen suchte.

Den Namen Literaturgeschichte selbst aber scheint zuerst Peter Lambeck gebraucht zu haben, der im siebzehnten Jahrhundert in Hamburg lebte und an dem dortigen Gymnasium Vorträge über Literatur hielt, für welche er im Jahre 1659 seinen Prodromus historiae literariae herausgab.

Die Wissenschaft der Literatur war aber in dieser Zeit eigentlich nur eine fach- und registermäßig geordnete Vielwisserei. Die Polyhistorie war der eigentliche Charakter der damaligen Wissenschaftlichkeit, die noch mit dem Stoff überpfropft war und desselben nur erst äußerlich, durch Zusammenstellen und Unterbringen, Herr zu werden suchte. Ein gewaltiger Polyhistor war Daniel Georg Morhof, der in seinem Polyhistor literarius, philosophicus et practicus, zuerst 1688 herausgegeben, eine bedeutende Quellensammlung für die Literaturgeschichte überlieferte. Mehrere andere Arbeiten ähnlicher Art, welche um diese Zeit in Deutschland erschienen, als von Struve, Reimmann, Gundling, Heumann, Stolle u. A. können wir hier übergehen. Was die deutschen Gelehrten hier

leisteten, muß als das Unerläßliche betrachtet werden, um einer neuen Wissenschaft Bahn zu brechen und Form zu gewinnen.

Eine großartige Ansicht, die Literaturgeschichte wissenschaftlich zu behandeln, war zuerst von England aus durch Baco von Verulam angedeutet worden, und hatte auch auf diese deutschen literarhistorischen Arbeiten, wenigstens auf ihr Bestreben, hin und wieder Einfluß gewonnen. In seiner Restauratio magna sive de dignitate et augmentis scientiarum, die zuerst 1605 erschien, spricht sich Baco im zweiten Buch (Cap. 4.) auch über die wissenschaftliche Anlage einer Literaturgeschichte in dem großen Zusammenhange aus, in welchem er überhaupt zuerst den Gedanken einer Encyclopädie des menschlichen Wissens auf ächt philosophischer Grundlage entwickelt hat. Baco faßt an dieser Stelle die Literaturgeschichte schon sehr erfolgreich als einen nothwendigen Theil der Weltgeschichte überhaupt auf, indem er die letztere in drei Theile gegliedert wissen will, in die heilige oder Kirchengeschichte, in die bürgerliche Weltgeschichte, und drittens, in die Literatur- und Kunstgeschichte. Letztere, die er als noch nicht vorhanden unter die desiderata rechnet, will ihm so wichtig erscheinen, daß er die ganze Weltgeschichte, ohne die Literaturgeschichte, mit der Statue des Polyphem vergleichen möchte, welcher das Auge fehlt, denn das sei derjenige Theil des Bildes, der am meisten den Geist und die innere Begabung der Person ausdrücke. In den particularen Wissenschaften der Rechtsgelehrten, Mathematiker, Rhetoren und Philosophen, sei zwar hier und da von den Secten, Schulen, Büchern und Autoren leichtfertig Erwähnung geschehen oder eine nüchterne und trockene Erzählung gemacht worden, wie auch dürre und unfruchtbare Tractate de rerum et artium inventoribus wohl gefunden würden, aber eine gerechte und

universale Geschichte der Literatur sei bis jetzt noch von Niemanden herausgegeben worden. Baco schreitet nun dazu, Inhalt, Methode und Endzweck einer solchen Literaturgeschichte näher zu bestimmen. Inhalt ist die Entwickelungsgeschichte, der Fortschritt und die Wanderung der Wissenschaften und Künste über die verschiedenen Theile der Erde, unter den verschiedenen Einwirkungen der Zeiten und Gegenden der Welt. Die Natur der verschiedenen Welttheile und Völker soll dabei bestimmt und hinsichtlich ihrer vorherrschenden Anlage oder Unfähigkeit zu den besonderen Wissenschaften und Künsten charakterisirt werden. Vorzüglich aber sollen, was auch überhaupt der Weltgeschichte Zierde und Seele sei, mit den Begebenheiten auch die Ursachen verbunden werden. Dieser Begründung einer Wissenschaft der Literatur wird man schon das philosophische Element nicht absprechen können, wenn auch Baco selbst ausdrücklich hinzusetzt, daß die Darstellung nicht kritisch, sondern vielmehr rein historisch gehalten werden müsse. Im höchsten Sinne aber faßt Baco hier die Bedeutung und den Endzweck der Literaturgeschichte auf, indem er ihren Nutzen für das Verständniß der geistigen und politischen Bewegungen der Völker, ja ihren Einfluß auf die beste Einrichtung der öffentlichen und Staatsverhältnisse hervorhebt. Wir können daher auf Baco mit Recht den ersten Gedanken einer Philosophie der Literatur zurückführen, wenn er auch die Literaturwissenschaft, nach seiner encyclopädischen Gliederung aller menschlichen Wissenschaften, unter die Ueberlieferungswissenschaften (traditiva disciplina) rechnet, aber sein ganzes Wissenschaftsgebäude, wie sehr ihm auch und oft mit vielem Unrecht der Empirismus zum Vorwurf gemacht worden, hat doch im Grunde und in seinem eigensten Zusammenhang einen so speculativen Charakter, daß eigentlich keine einzelne Wissen-

schaft darin gänzlich der Empirie verfallen kann. Der Grundsatz, welchen Baco in seinem Organon als den leitenden für alle Wissenschaft aufgestellt hat: vere scire, est per causas scire, wurde für die Behandelung der Wissenschaften ein erhebender und lebendig machender, indem diejenige fortan nur als wahre Wissenschaft gelten sollte, welche sich aus sich selbst in ihren nothwendigen Ursachen begründet und dadurch in gedankenmäßigen Formen nachgewiesen. Der Polyhistorie seiner Zeit, in welcher das Wissen noch eine literarhistorische Rumpelkammer war, konnte Baco nicht wirksamer gegenübertreten, als indem er ihr die Gewalt des Gedankens anzuthun suchte, und sie dadurch eine wahrhaft wissenschaftliche Encyclopädie zu werden nöthigte, in welcher denn auch die Geschichte der Literatur selbst nur in einem gedankenmäßigen Zusammenhang ihrer Entwickelung ihre Stelle finden konnte.

Im achtzehnten Jahrhundert begegnen wir einigen bedeutenden Anläufen, die Literaturgeschichte philosophisch zu gestalten, oder wenigstens in einem allgemein umfassenden Sinne zu behandeln. Dahin können wir auch die Arbeiten einiger französischen Gelehrten rechnen, z. B. das anerkannte Werk von Goguet, de l'origine des loix, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples, Paris 1758, 3 Vol., welches jedoch nicht vollendet wurde, aber hier und da sehr eingreifende und noch heut nutzbare Untersuchungen enthält, wie es denn nach einem großartigen, Wissenschaft, Kunst, Religion, Sitten und Staatsverfassungen in sich begreifenden Plan angelegt ist, der an sich schon ungemein viel Erweckliches und Anregendes hat. Auch der Italiener Giacommaria Carlo Denina verdient hier wegen mehrerer Arbeiten angeführt zu werden, unter denen wir besonders sein großes Werk discorso sopra le vicende della letteratura,

zuerst in 2 Bänden, Turin 1761, später in 4 Bänden, Turin und Carmagnola 1792—1811, auch in Berlin 1784 gedruckt, zu nennen haben. Dieser freisinnige italienische Abbé, der von den mannigfachsten Schicksalen umhergetrieben wurde, und auch nach Berlin kam, wo er Mitglied der Akademie der Wissenschaften wurde, brachte eine bei aller Flüchtigkeit doch sehr geistreich combinirende Anschauung an die Literatur, welche er nach Zeiten und Völkern zu einer ganz hübschen Uebersichtlichkeit zusammen gruppirte. Es ist derselbe Denina, der auch ein Leben Friedrichs des Großen, und eine Prusse litteraire jener Zeit, ja sogar ein Heldengedicht, eine Russiade geschrieben, welche letztere er vielleicht unbeschadet seiner Unsterblichkeit hätte unterlassen können.

Von Italien aus war eigentlich schon durch Vico im achtzehnten Jahrhundert eine höhere und philosophische Ansicht auch der Literatur verbreitet worden. Giovanni Battista Vico, dessen wissenschaftliche Bedeutung uns eigentlich zuerst durch Goethe, (Wahrheit und Dichtung: II. Abth. 2. Thl. S. 43.) später durch mehrere einflußreiche Bezugnahmen von Hegel wiederbelebt wurde, gab im Jahre 1725 zuerst sein Principj di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni heraus. Diese „neue Wissenschaft" des Vico, diese scienza nuova, welche eine Metaphysik der Geschichte zu geben anstrebt, sucht auch die Bildungszustände aller Völker auf die Einheit der Prinzipien zurückzuführen, und beschäftigt sich daher eben so sehr mit den Staaten und Völkern, wie mit dem Ursprung der Sprachen und Wissenschaften, mit der Poesie, mit Homer, und mit dem vorgeschichtlichen Geistesleben überhaupt, wie denn seine Leistung besonders darin besteht, eine philosophische Geschichts- und Alterthumskunde geliefert zu haben, in welcher die Philosophie durch die

historischen Volksverhältnisse, und die historischen Volksverhältnisse durch die Philosophie, begründet werden sollen. Die Gliederung der Dreiheit zeigt sich in der Anschauungsweise Vico's vorherrschend, so müssen sich die Sprachen auf drei, die Staaten auf drei, selbst die Sitten sich auf drei, zurückführen. Auch nannte er sein Werk selbst eine politische Theologie, in welcher auch die Jurisprudenz, die überhaupt eine besondere Seite der Vico'schen Untersuchungen bildet, oft eine eigenthümliche und sehr mystische Rolle zugewiesen erhält. Der Katholizismus hat ihn aber, wie schon Gans über Vico bemerkt hat, (in der Vorrede zu Hegel's Philosophie der Geschichte), daran gehindert, das Wesen der neuen Zeit insofern richtig zu begreifen, als ihm der Uebergang und Gegensatz des Mittelalters zu der neuen Zeit gänzlich fehlt, da er das Moment der Reformation nicht anzuerkennen vermag. Aber sein Bestreben, ein inneres gemeinsames Band für die Geschichte des menschlichen Geistes aufzuzeigen, bleibt immer hoher Anerkennung werth, wenn er sich auch oft in mythologische und etymologische Träumereien dabei verirrt hat. Wie sehr aber bei Vico die Poesie und die Literatur schon als ein Grundelement der menschlichen Geistesentwickelung erscheinen, zeigt sich bereits auf dem merkwürdigen Titelbild an, welches Vico zu dieser seiner scienza nuova hat anfertigen lassen, und das gewissermaßen sein ganzes System in einer Allegorie veranschaulichen soll, wie er denn auch in der Einleitung seines Werkes dies Bild ausführlicher erläutert. Darauf sieht man denn auch eine Statue des Homer, welche von einem Lichtstrahl getroffen wird, der oben aus dem Busen einer weiblichen Gestalt herabfließt. Diese letztere ist aber keine andere Dame als die Donna Metafisica, die mit ihren Füßen die rollende Weltkugel unter sich tritt, welche Weltkugel sehr knapp auf die eine Ecke eines Al-

tars sich stützt, was ungemein kippig aussieht, wenn man dabei an die Theologie als eine Stütze des Weltalls denkt. Donna Metafisika aber hat Flügel an ihrem Haupt, und befindet sich in einem Zustand der Extase, denn sie ist getroffen von dem Auge Gottes, welches oben in der Sonne innerhalb eines Triangels dargebildet ist, und von dem aus ein Feuerstrahl geradewegs in den Busen der Donna Metafisica fließt. Die Donna, (und sie ist am Ende der betrachtende Geist des Verfassers in seinem Buche selbst), schaut, wie Vico sagt, in Gott die Welt des menschlichen Geistes an, welches die metaphysische Welt ist (Ella in quest' Opera contempla in Dio il Mondo delle menti umane, ch' è 'l Mondo metafisico), um dadurch das Walten der Vorsehung in der Welt des menschlichen Willens nachzuweisen, welches die bürgerliche Welt, oder die Welt der Nationen ist (per dimostrarne la Provvedenza nel Mondo degli animi umani, ch' è 'l Mondo civile, o sia il Mondo delle Nazioni). Der Lichtstrahl aber, welcher aus dem Busen der Metafisica zurückfließt, fällt auf die Statue des Homer, als des primo Autore della Gentilita, und diese Verknüpfung der Metaphysik mit der Poesie durch denselben Lichtstrahl, welcher zuerst aus Gott hergeflossen, soll gewissermaßen die erste Grundeinheit der Völkerbildung darstellen, von welcher das Geschlecht ausgegangen. Die auf der Urgeschichte der menschlichen Ideen beruhende Metaphysik (Metafisica, la quale si è fatta sopra una Storia dell' Idee umane, da che cominciaron tal uomini a umana mente pensar) hat aber in den ersten Begründern der menschlichen Nationen sich niedergelassen, und auf diesem mythischen Grunde, auf welchem die naturstarken Sinne und die Gewalt der Phantasie vorherrschen, erscheint die Poesie zugleich als die erste Weisheit des Geschlechts, und gewissermaßen in einer Art von reli-

giöser und theologischer Bedeutung (la Prima sapienza del Mondo per li Gentili oder auch la scienza de' Poeti Teologi.). In diesem Sinne nimmt in den Vico'schen Untersuchungen Homer die bedeutende Stelle ein, die ihm dort im Zusammenhange der philosophischen Geschichtsbetrachtung eingeräumt ist.

Wenn wir uns jetzt wieder nach Deutschland zurückwenden, so finden wir dort, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, ein Werk des deutschen Geistes, das, als eine der bedeutendsten Anregungen und Vorarbeiten zur Philosophie der Geschichte, auch für die höhere wissenschaftliche Behandlung der Literatur von Wichtigkeit ist. Dies sind Herder's Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, die zuerst im Jahre 1784 bis 1791 in Riga herauskamen. Schon zehn Jahre früher, im Jahre 1774, hatte Herder eine kleine Schrift unter dem Titel: „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit" herausgegeben, welche den ersten Entwurf seiner nachher ausgeführten, auf so großartiger Anlage beruhenden Arbeit enthielt.

Die Analogieen der äußern Welt, die klimatischen, organischen und geographischen Einwirkungen auf den Geist und die Bildung des Menschengeschlechts bilden die eigenste Grundlage von Herder's Ideen zur Philosophie der Geschichte, die darum weniger eine Entwickelung der welthistorischen Dinge selbst, als vielmehr eine klimatisch-organische Begründung der menschlichen Geistesbildung geworden ist, und darin auch sehr nützliche Vorarbeiten zu einer zusammenhangsvollen wissenschaftlichen Betrachtung der Literatur überliefert.

Die höhere Auffassung der Literatur selbst trat jedoch zuerst aus jenen Umwälzungen des europäischen Geisteslebens hervor, welche gegen Ende des achtzehnten Jahr-

hunderts aus der Revolution in Frankreich entstanden. Um diese Zeit traten alle geistigen Richtungen des Völkerlebens näher aneinander, und sammelten sich zu einer Einheit in dem lebendigen Begriff der Nationalität, welcher als die Höhe aller Lebenserscheinungen sich darstellte. In Deutschland war es die sogenannte romantische Schule, deren Bestrebungen wir später in dem Zusammenhang unserer Darstellung näher zu charakterisiren haben werden, welche in dem Sinne einer höheren volksthümlichen Anschauung alles geistigen und literarischen Lebens zuerst Literaturgeschichte schrieb, besonders Friedrich Schlegel, in seinen „Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur" (zuerst Wien 1815) und August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1809—1811). Zugleich war es die neue, besonders durch Schelling's philosophischen Idealismus angekündigte Geisteswissenschaft des Jahrhunderts, welche einen bedeutenden Einfluß ausübte auf diese Bestrebungen, eine umfassende und gewissermaßen idealistische Literaturwissenschaft zu gestalten. In diesem Sinne ist auch Adam Müller mit seinen „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur" (1806) als bedeutend für die höhere Behandlung der Literaturgeschichte zu nennen.

Unabhängig aber von den speculativen Bewegungen der Zeit, erblicken wir zu Anfang dieses Jahrhunderts einige in ihrer Weise äußerst werthvolle Darstellungen der Literatur, welche uns den literarhistorischen Pragmatismus in seiner trefflichsten Ausrüstung zeigen. Unter diesen ist zuerst Ludewig Wachler zu nennen, der in vielfachen Ausgaben Handbücher, Grundrisse und Vorlesungen über allgemeine Geschichte der Literatur und literarischen Cultur, wie auch über deutsche Literatur insbesondere, geliefert, ein

Mann von vielem historischen Wissen und einem kernhaften deutschen Gemüth, der in einer freisinnigen nationalen Richtung unendlich viel Gutes in Deutschland gewirkt hat, dessen Urtheile aber oft in einem gewissen rhetorischen Schwulst und einem seltsamen Schnörkelwesen von Beiwörtern, durch welche er die Schriftsteller zu charakterisiren sucht, verloren gehen.

Neben ihm ist Friedrich Bouterwek anzuführen, dessen „Geschichte der neuern Poesie und Beredsamkeit" in 12 Bänden auf einer noch umfassenderen und eigenthümlicher erworbenen Grundlage des literarhistorischen Wissens beruht, als das Wachler'sche Werk. Doch ist Wachler in der Behandlung der deutschen Literatur bedeutender und eindringlicher, Bouterwek hat dagegen in der spanischen und italienischen Literatur unendlich viel gelesen, und seine Arbeit ist hierin noch unentbehrlich und unübertroffen. Bouterwek befand sich auf dem Kantisch-Jacobischen Standpunct, und hat auch auf dem Gebiet der Philosophie einige abenteuerliche Kreuzzüge unternommen, von denen jedoch glücklicherweise seine literarhistorischen Darstellungen frei geblieben.

Als ein Nachfolger von Wachler und Bouterwek erscheint uns in neuester Zeit Gervinus, mit seiner Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, ein Werk von umfassendem historischen Wissen und durchdringendem historischen Geist, aber doch von einer zurückstoßenden und ernüchternden Einseitigkeit. Der historische Geist aber, der hier Alles vermögen und bestreiten soll, tritt doch gar zu cyklopenhaft auf, und hat sich nicht nur gegen die ewige und göttliche Idee in der Literaturgeschichte mit persönlicher Willkür vorgedrängt, sondern auch diejenige Musenhaftigkeit streng von sich abgewiesen, ohne die man sich überhaupt mit Literatur gar nicht einlassen sollte. Dieses

„reine Geschäft des Historikers", welches Gervinus, nach seinem eigenen Ausdruck, an unserer Literatur üben will, nämlich, wie er sagt: „zu ordnen, zu stellen, Zusammenhang in Allem und durch den Zusammenhang Nothwendigkeit nachzuweisen," macht uns angst und bange, wenn wir sehen, in welcher Gestalt die Literatur selbst aus diesem Geschäft hervorgeht. Dies Nachweisen des Zusammenhanges in Allem, welches er sich durch das bloß historische „Ordnen und Stellen" des Stoffs zu geben vermißt, hat er doch auch nicht leisten können, ohne sein eigenes subjectives Raisonnement zu Hülfe zu nehmen, welches denn nicht etwa in der Idee, deren einzig und allein ordnende und stellende Macht Gervinus als dieser „reine Historiker" nicht anzuerkennen vermag, seine Wurzel sucht, sondern dieselbe lediglich in der Persönlichkeit des Herrn Historikers selbst, in seinen Neigungen und Abneigungen, in seinem Geschmack und Ungeschmack, aufzeigt. Diese Objectivität der Literaturgeschichte, welche nicht die wahre Objectivität der Idee ist, sondern vielmehr die kalte und geringschätzige Anmaßung, die alle Gegenstände in eine beliebige Ferne zu sich stellt, und sich dabei so viel als nur irgend möglich aller Begeisterung und Liebe enthält, diese Art von Objectivität heißt doch nur allen geistigen Duft von der Literatur wegblasen, und ein anatomisches Präparat, statt einen lebendigen Organismus davon zur Anschauung bringen. Gervinus hat eine eigene fröstelnde Antipathie gegen Alles was Genie heißt, und ihm wird erst dann immer recht leicht ums Herz, wenn er durch eine recht zudringlich auf den Leib rückende Combination der gegebenen Verhältnisse, worin diese Historik ihren Triumph zu feiern sucht, dem Genie gewissermaßen seine endliche Entstehung und Zusammensetzung nachgewiesen, und ihm, so zu sagen, seine Vettern und Basen, mit denen er auf

die Welt gekommen, vorgerückt hat. Dieser bauernstolze Pragmatismus, der mit seinem überlegenen und selbstgefälligen Lächeln dem Geist gewissermaßen in die Karten zu kucken meint und Alles besser verstehen will als der Geist selbst, dieser Pragmatismus, der bei aller seiner Vierschrötigkeit doch das Gras wachsen hört in der Literatur und das Genie aus seinen Windeln construirt, er möchte die Literatur sogar um ihre Zukunft betrügen. Gervinus spricht nämlich zugleich die Ueberzeugung aus, daß die deutsche Dichtung bereits ihre Zeit gehabt, daß die geistige Productionskraft bei uns erschöpft sei, und die Talente, die jetzt kein Ziel mehr hätten, lieber auf die wirkliche Welt und den Staat sich lenken sollten, wo in neue Materie neuer Geist zu gießen sei. Er spricht sich darüber auch folgendermaßen aus: „die inneren Röthigungen unserer Zustände rathen uns an, uns fürderhin mit dem Genusse unserer alten Poesieen zu begnügen, die ermattete Productionskraft auf einen andern Boden zu verpflanzen, wo sie neue Nahrung findet, und wenn wir das Alterworbene in der Literatur nicht mit dem Neuzuerwerbenden im Staate zugleich verbinden können, lieber jenes aufzugeben als dieses". Wer sollte glauben, daß ein Mann, der seinen Ruhm vorzugsweise seiner freien und biedern Gesinnung verdankt und der uns als Einer der Sieben von Göttingen immer ehrwürdig erscheinen wird, uns solche Perfidien gegen unser eigenes Nationalleben anrathen könnte, wobei auch noch die nationale Productionskraft als solche so geringschätzig fortkommt, daß sie als ein bloßes Belieben betrachtet wird, sich vorwärts oder rückwärts oder nach dieser und jener Seite hin willkürlich zu wenden, was denn in der That die Kraft des Dichtens und Producirens wie jede andere menschliche Kraft betrachten heißt, die, je nachdem es ihr als ihre Aufgabe gefällt, Acten schrei-

ben, auch schustern und schneidern kann. Der Ruhm der Gervinus'schen That in Göttingen ist auch auf seine Literaturgeschichte zurückgeflossen, und sie mag uns auch deshalb noch immer in diesem schöneren Licht willkommen geheißen sein, denn wenn auch jene sieben Professoren in Göttingen im Grunde nichts Anderes thaten, als was ein ehrlicher Mann thun mußte, so wachsen doch in Deutschland die ehrlichen Leute noch keineswegs wie die Brombeeren, und wer zur rechten Zeit und am rechten Ort ein ehrlicher Mann gewesen, bleibt immer für uns ein Held!

---

3. Die Literatur, die Sprache und die Nationalität.

Wir hatten den Begriff der Literatur dahin bestimmt, daß in ihr die Einheit des wissenden und schaffenden Geistes sich darstelle, und diese Einheit ist der absolute Geist selbst, oder die aus sich selbst sich begründende Darlegung der göttlichen Idee, wie sie ihre Manifestation in der Literatur hat. Wir nehmen hier den absoluten Geist als dasjenige Sichselbstbestimmen der göttlichen Idee, worin sie zugleich in der Nothwendigkeit ihre Freiheit findet, eine Offenbarung des allgemein vernünftigen Gedankens, der eben durch diese Offenbarung individuell geworden, und den ewigen Sieg der Individualität damit bestimmt. Dies ist das ewig producirende Wesen des individuellen Geistes, mit dem wir es zu thun haben, der sein wahres göttliches Sein darin hat, sich unaufhörlich zu gestalten, und der die Realitäten, in und mit welchen er sich gestaltet, als diesen eigenthümlichen Stoff hat, den er durch sich zu seiner wah-

ren Wesenheit erhebt, indem er sich selbst darin hervorbringt. Die Realitäten, als von Gott ewig gegeben, diese existirenden Thatsachen des absoluten Geistes, wirken zur Hervorbringung des individuellen Geistes ebenso mit, als sie in diesem individuellen Geist erst wahrhaft erscheinen, und in ihm ihre ewige Zukunft haben.

Die eigenthümliche Durchdringung des individuellen Geistes mit der ewigen Realität, die eben dies Wechselleben ewiger Productionskraft ist, sie macht sich in der Erzeugung der menschlichen Sprache selbst unabweisbar geltend. Die Sprache erscheint als der eigentliche Lebensorganismus des Gedankens selbst, und insofern ist es die ganze menschliche Individualität, welche in der Sprache ihre Offenbarung findet. In der Individualität des Menschen ist somit der eigentliche Ursprung der Sprache aufzusuchen, die menschliche Sprache ist die menschliche Individualität selbst, und um alle abstracten Ansichten über eine sogenannte göttliche Erfindung der Sprache zu widerlegen, hat Herder in seiner berühmten Preisschrift über die Sprache, schlagend den Grundgedanken hingestellt: daß menschliche Vernunft und menschliche Sprache etwas Identisches und gleichzeitig miteinander Hervorgegangenes sind.

Die Sprache erscheint daher zugleich als der wesentliche Ausdruck des Unterschiedes zwischen Mensch und Thier, obwohl die in früheren Zeiten häufig aufgestellte Hypothese: daß die Thiere Alles erreichen würden, was der Mensch ist, wenn sie nur die Sprache besäßen, für ebenso sinnlos angesehen werden muß, als die andere, ihr gleichkommende: daß die Menschen in ihrem ersten Zustande eine Gattung Thiere gewesen, und als solche, nur mit dem Naturgeschrei begabt, in den Wäldern gelebt hätten. Herder bezeichnete die Thiersprache sehr richtig als „ein dunkles sinnliches Einverständniß einer Thiergattung unterein-

ander über ihre Bestimmung, im Kreise ihrer Wirkung." Die Welt des Thieres ist aber das Thier selbst, und es ist das Allerabgeschmackteste, das man nur hat thun können, gewissermaßen aus einer gutmüthigen Rücksicht für den lieben Gott, auch in den Thieren eine ideale Vorstellungswelt anzunehmen, in deren geheimnißvollen Grund wir nur nicht hinabzusteigen vermöchten, weil wir die Thiersprache nicht begriffen. Was wir an den Thieren zu begreifen haben, ist eben bloß das Thier. Der Orang-Outang hat, anatomisch untersucht, fast die gleichen Sprachwerkzeuge aufgewiesen, wie der Mensch, und doch hat ihm noch immer nicht beliebt, das Wort zu sprechen, das ihn zum Menschen machen könnte, und wozu wir, bei unserm heutigen Ueberfluß an Cultur, ihm gern etwas abtreten würden von all unsern Systemen und unseren philosophisch-theologisch-polizeilichen Verwickelungen. Die gelehrten Hunde, die man noch immer so häufig auf Kunstreisen begriffen findet, und die allerdings namentlich als Rechner oft Erstaunliches leisten, müssen zwar so thun, als ob sie unendlich gelehrt wären, aber wenn sie sprechen könnten, würden sie sich gewiß zu ihrem eigenen Vortheil beeilen, uns zu sagen, daß sie nichts wüßten.

Der göttliche Ursprung der Sprache hat aber in dem Sinne seine Wahrheit, indem er in dem göttlichen Ursprung der menschlichen Individualität selbst inbegriffen liegt. Damit läßt sich sehr gut vereinigen, wie in der Schrift, im 2. Buch Mose, die Sprache als ein Werk Gottes angegeben wird: „Der Herr sprach zu Mose: Wer hat dem Menschen den Mund geschaffen? Hab' ich's nicht gethan, der Herr? So gehe nun hin, ich will mit deinem Munde sein und dich lehren, was du sagen sollst!" Zu Adam selbst aber werden alle Geschöpfe gebracht, daß er sie nennen soll, und die biblische Tradition deutet hier in der einfa-

chen Identität des Namens mit dem Dinge, welche durch die dem Adam zuerkannte Namengebung vollzogen wird, das unmittelbare Wesen der Ursprache an.

Die Sprache, als Wortwerdung und Auslautung der Individualität, schließt die natürliche Verschiedenheit der Volkssprachen in sich, welche auch zu einer eigenthümlichen Lebensbedingung für die Entwickelung der Literatur wird. Es hat sich bekanntlich Leibnitz mit dem Probleme beschäftigt, eine allgemeine Sprache für die menschlichen Gedanken herzustellen, und er wollte ein Alphabet der menschlichen Gedanken finden, durch welches diese in ihrer allgemeinen Wesenheit erschöpfend und richtig abgebildet werden könnten, was er besonders in seiner Historia et Commendatio linguae charactericae universalis, quae simul sit ars inveniendi et judicandi (abgedruckt in seinen Oeuvres philosophiques, publ. par Raspe, p. 535 folgd.) näher ausgeführt hat. Die schärfste Beurtheilung dieses Strebens nach einer allgemeinen Charakteristik der Begriffe hat Hegel in dem 2. Band seiner ausführlicheren Wissenschaft der Logik (S. 164. 1. Ausg.) gegeben, indem er sagt, daß dieser Lieblingsgedanke Leibnitzens, den er in der Jugend gefaßt, und der Unreifheit und Seichtigkeit desselben unerachtet auch späterhin nicht aufgegeben habe, mit seiner Anwendung des combinatorischen Calculs auf den Schluß und auf die Verbindung anderer Begriffe zusammengehangen und sie im Grunde dasselbe sei wie die verrufene Lullianische Kunst. Ganz so sinnlos, wie hier Hegel es darstellt, kann sich jedoch wohl Leibnitz sein merkwürdiges Problem nicht gedacht haben, und wir müssen hier noch etwas bei diesem Gedanken verweilen, der, wenn er sich verwirklichen ließe, alle Literatur bei den Völkern unmöglich oder unnütz machen würde, indem er die Entwickelung der Volkssprachen als unnöthig für das Le-

den des Geistes zurückgedrängt und dem Geist eine von aller Nationalität unabhängige reine Offenbarung seiner selbst verliehen hätte, wobei uns jedoch nothwendig einfallen muß, daß diese, alle nationale Form ausschließende, allgemeine Charakteristik der Begriffe, welche Leibnitz suchte, in manchem Betracht mit dem Hegelschen Begriff, als dem wahren Wesen des Geistes, Aehnlichkeit hat, insofern derselbe das nur für die wahre Realität und das eigentliche Leben gelten läßt, was in diese reine und mit sich selbst identische Form des Erkennens gefaßt worden. Leibnitz aber ging hierbei zunächst von der Grundansicht aus, die er auch in seiner Schrift de arte combinatoria ausgesprochen, daß es gewisse primitive Gedanken des Menschengeistes geben müsse, deren Zahl sich bestimmen und fixiren ließe, und in die alle menschlichen Gedanken überhaupt zurückgeführt und aufgelöst werden könnten. Das Postulat ist nun, für diese Urgedanken bezeichnende Charaktere aufzufinden, und daraus wieder die Charaktere der abgeleiteten Begriffe zu bilden. Aus der Zusammensetzung mehrerer Charaktere würden dann Formeln entstehen, mit welchen dergestalt gerechnet werden könnte, daß, eben wie bei einer Rechnung selbst, die Richtigkeit des Gedankens schon aus der Richtigkeit der Formel hervorgehen müßte, oder, wie Leibnitz selbst sagt: „daß die Irrthümer der Ratiocination aus der Bildung und Construction der Vocabeln selbst, gleichsam als Solöcismen und Barbarismen, entdeckt werden könnten; wie in der Arithmetik und Algebra geschieht, wo die ganze Ratiocination im Gebrauche der Zeichen besteht, und wo ein Irrthum der Rechnung zugleich ein Irrthum des Geistes ist."*) Von dieser Differentialrechnung des Begriffs selbst abse-

*) Vergl. Guhrauer, Leibnitzens Leben I. 323.

hend, muß man jedoch vor Allem die Möglichkeit bezweifeln, daß überhaupt genügende und entsprechende Charaktere gefunden werden könnten, in welchen sich die Urgedanken des Menschengeistes gewissermaßen abbilden ließen, wie auf der andern Seite, was auch Leibnitz selbst einräumt, diese Charaktere die wahre Philosophie schon voraussetzen würden. Für diese wahre Philosophie, oder die richtige Darstellung der primitiven Gedanken, hielt aber Leibnitz natürlich seine eigene Philosophie, was wir ihm nicht verargen wollen, da es bis jetzt noch jeder Philosoph vor und nach ihm gethan. Dabei nimmt jedoch Leibnitz an, daß man in dieser Analysis der menschlichen Gedanken auf einen Gedanken stoßen werde, dessen Nothwendigkeit nicht durch diese Zahlenreihen oder Formeln sich beweisen ließe, sondern nur in Gott, als dem außerhalb dieser Formeln stehenden Urgrund, ihren Beweis hätte. Diese tantalischen Bestrebungen des großen Philosophen, einen absoluten Dogmatismus des menschlichen Geistes aufzustellen, und zwar in allgemeinen, algebraisch symbolischen Charakteren, deren Sprache ohne Wörterbücher zu lernen, wodurch dann der Mensch eben, ohne, wie bis jetzt, einen großen Theil seines Lebens auf die Erlernung der Sprachen zu verwenden, seines Lebens gewissermaßen viel länger genießen und ohne alle Umwege der Bildung unmittelbar zur Weisheit und Erkenntniß gelangen würde: diese Bestrebungen beweisen eben durch ihre Unausführbarkeit auf das Schlagendste, daß alle Bildung, alle Erkenntniß, alle Productivität des menschlichen Geschlechts lediglich auf der Individualität beruhen. Die allgemeine Charaktersprache der Begriffe, welche jede Individualität und mit ihr alle Nationalität vernichten würde, wäre das Paradies der Langenweile, dessen Seligkeit wir uns jetzt und für alle Ewigkeit nicht wünschen. Lieber im Schweiß unseres Angesichts

zu Grunde gehen bei Scheller, Riemer, Schneider, und wie die Wörterbücher nur alle heißen können, von denen uns der große Leibnitz erlösen wollte, als in jenen fabelhaften Charakteren, die sich ohne Wörterbücher erlernen lassen sollen, an der urgeistigen Substanz, welche nicht mehr vorwärts noch rückwärts kann, zu schwelgen. Auf die Zukunftslinie der Geschichte des menschlichen Geistes müssen wir uns stellen, wollen wir unser Leben wahrhaft genießen und benutzen, und diese Zukunftslinie ist die Individualität, welche die Quelle aller Productionskraft ist. Alle wahre Geisteshervorbringung ist individuell, und was die Individualität in der Sprache, das ist die Nationalität in der Literatur, weshalb man in der Literatur nichts Höheres betrachten kann, als den individualisirten Geist der Nationen, wie er sich darin die ihm eigensten Formen geschaffen, und dadurch seine absolute Wesenheit wie seine Unsterblichkeit sich begründet hat.

Die productive Ueberlieferung der menschlichen Individualität ist in der Geschichte an die That, in der Literatur an das Wort gefesselt. Wie aber von den Thaten der Geschichte schon frühe allerhand Gedächtnißzeichen, Bildwerke, Münzen, und die Steine selbst sprechen, so mußte auch für das Wort, um die Ueberlieferung des Geistes in ihm festzubilden, die Schrift erfunden werden, in welcher die Fortentwickelung der Ideen zuerst einen äußern Anhalt und eine historische Gewißheit erhielt. Bei allen Völkern bezeichnet die Erfindung und Feststellung der Schrift denjenigen Moment, wo ihre Geistesbildung sich historisch zu bewegen beginnt, und die Productivität der Ideen schon so drängend geworden, daß ein Volk, zur Verständigung mit seiner Zukunft wie mit seiner Vergangenheit, der Schriftzeichen bedarf. Die Schrift erscheint daher als diese Zauberei, welche Vergangenheit und Zukunft ermittelt, und sie

ist in der That diese Herenkunst, wofür sie von den noch nicht cultivirten Völkern der Erde gewöhnlich angesehen wird, und wenn uns Reisende von dem sonderbaren Eindruck und der gespensterhaften Scheu erzählen, welche der Anblick der Schrift bei Wilden hervorzurufen pflegt, so haben diese Wilden ganz Recht mit ihrer Scheu, denn diese Schrift ist für sie die Sphinx der Völkerbildung, mit deren Enträthselung ihre Stunde geschlagen haben würde. Merkwürdig ist auch, was uns Clapperton, in seinem Journal of a second expedition into the Interior of Africa (S. 214.) von der Schuljugend in Fellata, der bedeutendsten Provinz im Süden von Afrika, erzählt. Hat nämlich der Lehrer die an die Tafel geschriebenen arabischen Worte, die auswendig gelernt werden müssen, ehe er zu einer neuen Lection übergeht, von der Tafel abgewaschen, so wird das Wasser, dessen er sich hierzu bediente, von den lernbegierigen Schülern jedesmal ausgetrunken, weil sie dann erst, nachdem sie die abgewaschene Schrift in succum et sanguinem in sich aufgenommen, von ihrem wirklichen Wissen sich überzeugt halten. Hier hat die Schrift in der naiven Vorstellung der Naturkinder die Bedeutung von etwas Identischem mit dem Wissen selbst, und im Grunde ist diese Vorstellung doch nicht um Vieles widersinniger, als die Voraussetzung des Leibnitz, daß wir in seiner allgemeinen Zeichenschrift die Urbegriffe ohne alle weitere Mühe gewissermaßen würden verspeisen können.

Erster Abschnitt.

Die Literatur des Orientalismus.

1. Der Orientalismus.

Ein Urzustand aller Völkerbildung erscheint uns in der Poesie, als Poesie treffen wir die erste Entfaltung des Menschengeistes in jener seligen Einheit von Dichtung und Wissen an, welche in der Mythe sinnlich und geistig zugleich sich so lebensvoll gestaltet.

Diese Urpoesie des Völkerzustandes haben wir zuerst im Orient anzuschauen, auf welchen überhaupt als auf eine ursprünglich vorhandene Einheit alles menschlichen Geisteslebens alle Ueberlieferungen zurückweisen, sowohl in der Sprache wie in den Ideen. Der Orient, als die Heimath der menschlichen Ideen, als derjenige Anfang, welcher zugleich schon seine Vollendung in sich trägt, will uns jene gegensatzlose Einheit des Geistes aufzeigen, die als ein unmittelbares Naturleben besteht und in aller Ueberschwänglichkeit der Naturfülle sich lebendig erweist.

Daher der Zug der heutigen wissenschaftlichen Forschung nach dem Orient, als der Quelle der Völkerbildung worin zugleich der Drang unserer eigenen Geisteszustände

sich offenbart, der überall auf das Ursprüngliche zurückgehn und das Gesetz der Einheit für alle Entwickelung finden will. Dieser Zug unserer Zeit nach dem Orient hat sich jedoch in der reinen Wissenschaft, namentlich in der orientalischen Philologie selbst, erfreulicher erwiesen, als in der Rückwirkung auf unsere Poesie, die, Goethe's Divan und weniges Andere etwa abgerechnet, nur geschmacklose Mißbildungen aufzuzeigen hat. Diese letzteren sind denn auch vielfach dazu dienlich gewesen, den Pantheismus in den übeln Ruf zu bringen, den er in unserer Zeit überhaupt davongetragen und der ihn fast zu einer der vielen polizeilichen Kategorieen gestempelt hat, mit denen unsere Tage so gesegnet sind. Wenn zum Beispiel ein neuerer deutscher Dichter, Friedrich Rückert, singt:

> O Sonn', ich bin dein Strahl, o Ros', ich bin dein Duft,
> Ich bin dein Tropf', o Meer, ich bin dein Hauch, o Luft,

so ist dies lyrisch trunkne Sichempfinden im Allgemeinen allerdings jenem Pantheismus der orientalischen Weltanschauung gleich, die in Allem nur Eines sieht, feiert und anbetet. Aber was den Neueren als dieser Pantheismus verdächtig geworden ist, der Alles in Pausch und Bogen für Gott nimmt, und dadurch zuletzt als gottlos erscheinen muß, dieses Aufgehenlassen der Individualität in der allgemeinen Substanz, es stellt sich auf dem orientalischen Anschauungsgebiet selbst nicht als dieser negative Pantheismus dar, welcher sich feindlich gegen die Individualität verhielt, sondern der Orient war der individualisirte Pantheismus selbst, in welchem die allgemeine Substanz sich als Persönlichkeit gesetzt hatte.

Viele Probleme, welche heut noch die dringendste Arbeit des Völkerlebens ausmachen, finden sich in der orientalischen Weltanschauung, obwohl nur als natürlich existirende Thatsache, schon gelöst, in der sich das sinnliche und

geistige Element des Daseins zu einer einheitlichen Lebensform merkwürdig durchdrungen, und das göttliche mit dem weltlichen Leben nur eine und dieselbe Realität ausmacht, in welcher der Mensch mit seinem Geist und mit seinen Sinnen zugleich aufgegangen ist. Oder der Mensch selbst ist vielmehr als diese urgeistige Realität erschienen, welche alle Individualität überschattet und in sich aufgenommen hat. Alle unsere speculativen Systeme, unsere eigenste Geisteswelt deutet sich schon in der mythischen Dichtungswelt des Orients wunderbar an, obwohl in jener Durchwobenheit des Gedankens mit der Phantasie, in welcher das Denken als Phantasiren und das Phantasiren als Denken erscheint, aber darin den bedeutsamsten Kern menschlicher Ideen gestaltend. Dies ist der Standpunct der Natur-Symbolik, welche die Lebensform des Orients ausmacht, und die, abenteuerlich und vielgliederig in ihren Gebilden, darum so maßlos durch Himmel und Erde umherschweift, weil ihr noch Alles gehört, und weil sie den noch nicht mit sich selbst entzweiten Geist, der darum an keinem Gegensatz eine Schranke findet, auch in allen Erscheinungen der Welt als unendlich besitzt, weil in ihr der Geist noch als Natur erscheint.

Die Natursymbolik des Orientalismus stellt uns jene Einheit von Religion, Philosophie, Poesie, Staat und Leben dar, in der wir das Paradies des menschlichen Geistes erblicken müssen, das sich, wie hier im Uranfang, so auch am Ende der Geschichte wieder zu verwirklichen hat, obwohl dann in den reinen Formen des Geistes, welche aus dem Entwickelungs- und Läuterungsprozeß der Geschichte frei und siegreich hervorgehen müssen und die der Orientalismus noch in das mythische Naturleben verhüllt hat. Am Anfang wie am Ende der Geschichte steht das Paradies, aber das Dazwischenliegende, welches die Ge-

schichte ist, wäre eine unnütze Bewegung, wenn nicht das Paradies des Endes die höhere Form für das Paradies des Anfangs gefunden hätte. So sehen wir aber in dem Orientalismus die erste menschliche Geistesbildung in einer Einheit von Philosophie und Poesie sich gestalten, und dies enthält für uns auch einen lehrreichen Aufschluß in sich über die vielfach erhobene Frage, was der Entwickelung und Befriedigung des menschlichen Geistes mehr diene, die Philosophie oder die Poesie? Diese Frage ist, namentlich von Philosophen selbst, oft zum Nachtheil und zur Erniedrigung der Poesie beantwortet worden, und man hat dann gemeint, in der Philosophie quille allein die wahrhaft ordnende und gestaltende Lebenskraft der Völker, während in der Poesie gewissermaßen nur das gemüthliche Stillleben friedlicher Völkerzustände, die nicht mehr im Drang historischer Entwickelung begriffen, sich ausspreche. Diese Ansicht, die eine unnöthige Trennung in die menschliche Geistesentwickelung hineinbringt, ist vor allen Dingen eine ungeschichtliche, und sie muß sich durch unsere ganze nachfolgende Darstellung von selbst widerlegen. Das philosophische und das poetische Element des Geistes, das sich im Orient, namentlich bei den Indiern, völlig ineinsgestaltet hat, und in dieser Einheit ein selig in sich ruhendes Urbewußtsein des Menschengeistes darstellt, es muß zwar in den späteren historischen Bewegungen sich wieder von einander trennen und losreißen, wie in alter Zeit zuerst bei den Griechen, die in ihrer Bildung Philosophie und Poesie rein gesondert aufzeigen und beide theils in einer selbstständigen Entwickelung nebeneinander hergehen lassen, theils auch, wie bei Plato, in einem innern Kampf begriffen darstellen. Der Dichtergeist und der Denkergeist, die im Pantheismus der orientalischen Anschauung zusammengefallen waren, und darin die Ureinheit von Bild und

Gedanke darstellten, sie müssen auf der entwickelteren Stufe des Völkerbewußtseins zwei verschiedene Pole des Geistes bezeichnen, auf denen sich derselbe aber mit gleicher Nothwendigkeit zur Erscheinung bringt. Die Philosophie, als die Wissenschaft des Unendlichen, hat damit keine höher begründeten Anrechte auf die Herrschaft des Geistes, als die Poesie, welche die Darstellung und Gestaltung des Unendlichen ist, und in welchem die Welt dem Gedanken Gottes nachgeschaffen wird, aus demselben Grund, aus welchem in der indischen Vorstellung die Weltschöpfung überhaupt vor sich geht, nämlich aus der ewigen Lust Gottes mit sich selbst zu spielen und sich darin unendlich zu bejahen und unendlich zu verneinen, welche ewige Lust dort Maja heißt.

Der Orientalismus ist aber für alle nachfolgende Geschichte ein merkwürdiges Ferment der Entwickelung geblieben, und erscheint gewissermaßen als der Sauerteig, der in allen wesentlichen Bildungen des Geschlechts mitwirkend und gestaltend auftritt. Wie er sich in den Hellenismus hineingebildet und dort seine Naturidealistik in die rein künstlerische Weltanschauung des Griechen erhoben hat, so sehen wir ihn später wieder in Alexandria, auf diesem geheimnißvollen Focus der sich ändernden Weltbildung, in der Berührung griechischer Ideen mit orientalischer Weltanschauung, als diese Vorahnung und Vorbedeutung des Christenthums erscheinen. Bis in die neueste Zeit hinein müssen wir dem Orientalismus die bedeutendsten Einwirkungen auf den modernen Geist zuschreiben, ja wir sehen ihn sogar mit allen ausschließlichen Richtungen des Katholizismus sich verbinden, und selbst für die katholisch reactionnairen Tendenzen der Neuzeit einen merkwürdigen Uebergang bilden, wie dies namentlich in den Beschäfti-

gungen Friedrich von Schlegel's mit der Sprache und Literatur der Indier, die seinem Uebertritt zum Katholizismus zunächst vorausgingen, zu Tage gelegen.

---

2. Das symbolische Geistesleben. Aegypten.

Die erste Entfaltung des menschlichen Geistes in Symbol und Mythus schließt die ersten Anfänge aller geistigen Anschauung und Hervorbringung, und darum auch aller Literatur in sich.

In dem Symbol tritt uns das bloße Naturbild als solches entgegen, das noch in der Gewalt des Stofflichen geblieben, und das rohe Natur-Ideal zwar als etwas nach dem Geist Bearbeitetes und Geformtes, aber noch nicht mit dem Geist Einsgewordenes aufzeigt. Das Symbol hat den unendlichen Inhalt des Geistes in der blos natürlichen Form des Bildes festzuhalten gesucht. Das Urbewußtsein der Völker erscheint gewissermaßen in die Unendlichkeit aufgegangen, und ist in seinem gränzenlosen Schauen zugleich wie aus allem Gesetz der Natur herausgefallen. Da will ihm das Symbol gleichsam ein Zeichen der Rettung entgegenbringen, und will es durch das endliche Gepräge, das es ihm wieder aufdrückt, an die feste gewohnte Wirklichkeit binden und darin heimisch machen. Das Symbol, als diese künstliche und meist willkürlich festgestellte Vermittelung zwischen dem Endlichen und Unendlichen, erscheint daher auf seiner niedrigsten Stufe als Fetisch, in entwickelterer Kunstbildung als Hieroglyphe, mystische Charaktere, und als Allegorie. Im Symbol, diesem ersten Lebenszeichen des sich gestalten wollenden mensch-

lichen Selbstbewußtseins, will sich die erste Vereinigung des Göttlichen und Menschlichen zu Stande bringen, aber es ist eben nur diese äußere Einigung, und nicht die absolute Einheit und Durchdringung, die sich darin vollbringen kann.

Das Symbol ist das erste Aneinanderprallen der beiden Welten, von denen der Mensch beim Erwachen seines Selbstbewußtseins sich in die Mitte gedrängt und hin und her gestoßen sieht. Das Wort selbst bezeichnet diesen Zustand am deutlichsten, indem σύμβολον von συμβάλλω das Zusammenwerfen von zwei entgegengesetzten Dingen, die Zusammenbringung von etwas Verschiedenem, bedeutet. So ist das Symbol diese erste Stoßkraft des menschlichen Geistes, durch die er sich mit der Gewalt des in ihm drängenden unendlichen Lebens auf das Endliche wirft, und er erhascht in dieser ersten stürmischen und dunkelvollen Begegnung zweier Welten ein lebendiges buntes Zeichen, das er jauchzend emporschleudert aus der Tiefe dieses geheimnißvoll ringenden Bewußtseins, das Zeichen, daß das unendliche göttliche Sein beginne angeschaut und geboren zu werden in dem natürlichen Sein der Wirklichkeit, das erste Zeichen dieser göttlichen Erlösung der Wirklichkeit, das Symbol. Das Symbol, in welchem das Unendliche dem endlichen Naturbild blos anhaftet, in welchem der Gott die Welt nur erst ergriffen und zu sich gezogen hat an den äußersten Spitzen der endlichen Erscheinung, das Symbol deutet darum ebenso sehr noch die Trennung und das Auseinanderliegen seiner Gegensätze, als das Zusammenfügen und die Einheit an, aber dies Andeuten ist zugleich die Sehnsucht der Einigung und Versöhnung selbst.

In dem Symbol waltet die Herrschaft des Naturstoffes vor, und das natürliche Material als solches sucht die

geistige und göttliche Bedeutung an sich zu reißen. Daher das noch Schwankende und Unentschiedene zwischen Form und Wesen, das dem Symbol immer eigen, sowohl wo es als Kunstgebilde auftritt, wie in den Darstellungen der Gottheit bei älteren und neueren Völkern, von den thierköpfigen Götterbildern der Aegypter herab bis zu den Heiligenbildern und Madonnen eines christlichen Zeitalters, oder wo es als eine geistige Ausdrucksform sich hinzustellen sucht, wie in gewissen Religionsformeln, in den mancherlei Gebräuchen des religiösen Cultus, auch in der Philosophie in gewissen alten Philosophenschulen, namentlich bei den Pythagoräern, wo bildliche Denkformeln, die in einem natürlichen Gleichniß eine bestimmte geistige Bedeutung einzuschließen suchten, gewissermaßen die Schulsprache auszumachen schienen.

Das schwankende Wesen des Symbols, das seine Ursache in der Vieldeutigkeit der Materie, in dem geheimnißvollen Regen und Schillern des noch nicht überwundenen Naturstoffs hat, es hat in allen Völkerzeiten tief in die eigenthümlichsten Geisteszustände der Menschheit eingeschnitten, und die Gesinnungen der Völker, ihre Epochen, ihre Vergangenheit und ihre Zukunft, charakterisiren sich daran. Das Symbol ist der noch nicht frei gewordene Geist, der auf seiner ringenden Lebensstufe das wahre Bild, welches die Freiheit und die Schönheit selbst ist, nicht zu erreichen vermag. Die Entwickelung des Völkergeistes geht immer von dem Symbol aus, und sucht auf dieser Linie seiner Fortbewegung das ächte Bild zu schaffen, welches diese höhere Einheit des ganzen Daseins ist. Aber der Völkergeist fällt auch von dem Bild, das er eben in höherer Entfaltung seiner Zustände erreicht zu haben scheint, oft wieder zurück in das Symbol, und die symbolische Weltansicht, mit ihrem so grell sich ausdrückenden Wider-

spruch zwischen der Gestalt und ihrer Bedeutung, dringt immer wieder verwirrend und mit Nacht umdämmernd in die beginnende Freiheit des Geistes ein. Dieser Rückfall in das Symbolische, wodurch der Stoff immer wieder den Geist zwingen und hindern will, daß Inneres und Aeußeres, Göttliches und Menschliches im Völkerleben sich zu gleicher und freier Durchdringung vereinigen, diese schwankenden Geisteszustände, die sich immer wieder an das Symbolische Rettung suchend anklammern, und statt des Unendlichen mit einem leeren endlichen Zeichen sich begnügen, inbrünstig den kalten Fetisch küssen, wo sie den lebendigen Gott umarmen könnten, und statt der wahrhaft mit dem Leben einsgewordenen Gestalt der Freiheit und Schönheit immer wieder ein untergeschobenes Götzenbild hinnehmen, diese Zustände, die wir auch im Geistesleben der Völker symbolische Zustände nennen können, sie rühren in Staat, Religion und Kirche bis in die neuesten christlichen Zeiten hinein immer wieder ihre uralte heidnische Macht auf.

Die Symbolik, mit welcher alle Kunst und alle Religion gemeinsam beginnen, zeigt sich zuerst als diese rohe natürliche Stufe des Pantheismus, der das Eine, Göttliche, schlechthin in Allem, Endlichem erblickt. Es geschieht aber darin sogleich schon der erste Schritt zur Vergeistigung dieser Anschauung, und zwar durch die Kunst selbst, welche den Naturstoff, in dem die Erscheinung der Gottheit festgehalten werden soll, bearbeitet, ihn also dadurch schon seiner gemeinen Endlichkeit zu entreißen anfängt, und mit dem Funken des göttlichen Werdens selbst die roheste Materie durchleuchtet und bezwingt.

Auf der Stufe des Symbols, in dem zuerst noch am Rohesten das pantheistische Vielerlei des göttlichen Lebens sich darstellen will, vermag die Kunst selbst nur den Be-

ginn ihrer Wirksamkeit zu zeigen, und sie wird darin auch noch nicht in ihrer höheren selbstständigen Bedeutung erkannt. In Aegypten, dem Heimathland der Symbole, standen die Künstler sogar in einer gewissen öffentlichen Verachtung, und gehörten der Handwerkerkaste zu, wie sie denn auch in der Verfertigung der Götterbilder, die ihnen aufgetragen waren, nur als Handwerker verfahren, d. h. nach einer bestimmten, durch das Gesetz festgestellten Form und Norm arbeiten durften, von der ihnen abzuweichen nicht erlaubt war.*)

Die ägyptischen Künstler waren deshalb durch das Staatsgesetz auf die Fortführung eines und desselben Kunststils angewiesen, weil dieser Stil mit der Verfassung und der Religion des Landes im innigsten Zusammenhang betrachtet wurde. Plato erzählt daher im 2. Buch seiner Gesetze, daß die zu seiner Zeit in Aegypten gefertigten Statuen durchaus dieselbe Bildung und Manier hätten, wie die, welche vor tausend und mehr Jahren dort gearbeitet worden. Die Erlaubniß der ägyptischen Künstler, zu bilden, schränkte sich auch nur auf die Götter, Könige und Priester ein, die (mit Ausnahme der Schnitzfiguren an ihren Gebäuden) einzig und allein in menschlicher Form dargestellt werden durften. Götter, Könige und Priester waren aber bei diesem Volke im Grunde nur dieselben Repräsentanten des göttlichen Wesens, denn die Götter der Aegypter waren in alter Zeit immer auch die Könige dieses Landes gewesen, und den ältesten Königen gehörte das Priesterthum ursprünglich an.

Dies streng monarchische Staatsleben, in welchem der freie Mensch noch nicht wie später in Griechenland, mit einer Statue belohnt wurde, hüllte sich deshalb tief und

*) Vergl. Winkelmann, Geschichte der Künste I. 75.

fest in die Symbole ein, und umspann mit ihren dunkeln Fäden, welche die Kunst nach politischer Vorschrift schlingen mußte, das ganze Volksbewußtsein. In der Kunst selbst mußte sich das menschliche Individuum noch gefesselt und unbewegt zeigen. Die Füße der ägyptischen Statuen sind in Parallellinien dicht zusammenstehend, und nur ein wenig darf sich ein Fuß vor den andern hervorschieben. Ebenso geschlossen und jeder freien Handlung entzogen sind die Arme, die an den männlichen Gestalten, fest an die Seiten angeklemmt, ebenfalls in gerader Linie herunterhängen, bei den weiblichen Figuren in der Regel nur der rechte Arm, während der linke gebogen unter der Brust ruht. Diese Statuen erscheinen noch an eine Säule angelehnt, mit der sie aus einem Stück bestehen. Die geraden und wenig bewegten Linien sind das Herrschende und alles Andere Zwingende. Die gebundene und gezwungene Form der menschlichen Persönlichkeit darzustellen, muß sich die ägyptische Kunst zu ihrer Aufgabe machen. Selbst im Tode muß das Individuum sich als Mumie in sich selbst einschließen, weil es sonst die Unsterblichkeit nicht zu erringen vermag. Das Individuum als solches in seiner besonderen Bedeutung wird nur als Mumie Gegenstand der Kunst, wo die Malerei bei den Aegyptern ihr Werk beginnt, die mit ihren Farben, deren besonders sechs angenommen werden: weiß, schwarz, blau, roth, gelb und grün, hinzutritt, um noch zuletzt den menschlichen Körper mit den heiligen Symbolen zu bemalen.

Von den Künsten, die am meisten auf das Innere des menschlichen Geistes eingehen und daraus entspringen, erscheint die Dichtkunst sogar als verboten. Doch erwähnt Herodot (II. 79.) eines ägyptischen Volksliedes, das er überall singen gehört, und welches er mit dem Linosgesang der Hellenen vergleicht. Der griechische Linos

war ein Klagegesang auf den Tod des alten thebanischen Dichters dieses Namens, den alle Dichter, als den Vater ihrer Kunst, besangen.*) So hatten die Aegypter ein gleiches Klagelied, welches nach Einigen ihr erstes und einziges Lied gewesen sein soll, und das bei ihnen Maneros hieß, worin der frühverstorbene einzige Sohn des ersten Königs von Aegypten verherrlicht wurde. Doch scheint sich annehmen zu lassen, daß die Aegypter mehrere ihnen eigenthümlich angehörende Volkslieder hervorgebracht und gesungen haben.

Die Musik dagegen hat sich mystisch mit der Astronomie verbunden, und hat eine bestimmte Beziehung zu den Cyklen der Gestirne, die für das ganze ägyptische Geistesleben von so großer Wichtigkeit sind. Doch erscheint die Musik auch als der Ausdruck des geheimnißvollen Geistestaumels, der hier Land und Volk bewegt, namentlich bei den orgiastischen Phallusfesten, wo die Flöte ihre wollüstig schwebenden Töne hineinmischt. Osiris selbst will die Völker durch die Musik bilden. In den alten Königsgräbern werden vielsaitige Harfen laut, und wer sie versteht, hört die Geheimnisse der Vergangenheit und der Zukunft. Die Musik erscheint hier als die allgemeine Kunst des Geisterreichs, in der gewissermaßen alle anderen Symbole des Lebens in mysteriöser Einheit zusammenfließen.

Die symbolische Gestaltungskraft, welche wir in Aegypten als ursprünglich heimisch erblicken müssen, drängte sich in der Baukunst dieses Volkes zu den großartigsten und colossalsten Hervorbringungen zusammen. Die ungeheure Felsennatur des Landes selbst war die Grundlage und das Vorbild ihrer riesenhaften Bauwerke, deren gewaltige und in sich verschlossene Massen überall den geheimnißvollen

*) Vgl. Hartmann, Geschichte der Poesie. I. 81.

Geist dieses Volkes ausdrücken. Die Baukunst der Aegypter ging vom Höhlenbau und vom Erdbau aus, worin überhaupt die ersten Anfänge der bauenden Kunst zu erblicken sind. Die ägyptischen Pyramiden, die als Grabmäler der Könige aufgeführt wurden, weisen zunächst jene Form des Erdhügels an sich auf, der in frühesten Zeiten namentlich bei den kaukasischen Völkerschaften zur Errichtung eines Denk- und Grabmals diente und die Gebeine ihrer Verstorbenen in sich schloß, wie man deren noch heutzutage bei slavischen Völkern, namentlich in Polen, erblikken kann, wo noch in neuerer Zeit dem großen Kosciuszko in der Nähe von Krakau ein solcher Erdhügel aufgeworfen wurde, der durch die Art, wie er gemeinsam von dem ganzen Volke ausgeführt wird, die Betheiligung der ganzen Nation an dem Denkmal ausdrückt. Der Pyramidenbau in Aegypten hat dieselben einfachen Formen, es sind die ursprünglichen Naturformen, bei denen zum Theil die Felsengestaltungen des Landes als Vorbild gedient haben. Ein Steinhügel bildete den inneren Kern der Pyramide, um den Quadern herumgelegt wurden. Im Innern befanden sich, meistens aus großen Quadern gebaut, die Todtenkammern, in welchen die Sarkophage standen, oder die Leichen ruhten auch in tiefen Aushöhlungen des Fußbodens. Gänge verbanden inwendig die einzelnen Kammern. Als Wächter dieses heiligen Todtenreichs stand die gewaltige Sphinx vor der Pforte, und hütete, als Sinnbild der tiefsten und geheimnißvollsten Weisheit, den Zugang. Hier webt sich Kunst und Natur zu einer seltsamen Hülle ineinander, um inwendig ein Dasein zu fassen, welches sein Unendliches, zu dem es hier entrückt erscheint, nur wieder als eine neue geheimnißvolle und unzerstörbare Endlichkeit aufzeigt. So ist die Pyramide die ein-

fache Grundgestalt und Concentration des Symbols überhaupt, wie es das Weltbewußtsein auf dieser Stufe der Zeiten ausdrückt.

---

3. Poesie und Weisheit des Mythus. Indien.

Das Symbol ist nur das einzelne bildliche Zeichen für das Ganze, welches der Mythus aus der unendlichen Fülle des unmittelbaren Seins selbst aufnimmt und in die gemäße Form des Volksbewußtseins gestaltet.

Der Mythus ist schon die innerlichere und umfassendere Gestaltung des ganzen Volksbewußtseins, das in ihm sich selbst gegenständlich zu werden gestrebt hat. Der Mythus, als diese ursprüngliche Gestalt des Volksbewußtseins, aus welchem alle anderen Gestaltungen und Geistesentwikkelungen herfließen müssen, der Mythus wird sich zwar oft des Symbols als Mittel oder auch als Anlaß seiner Darstellungen bedienen, und besonders hat Creuzer in seiner Symbolik und Mythologie der alten Völker die Entstehung der Mythen aus den Symbolen oft sehr überraschend nachgewiesen. Aber der Mythus ist schon diese geistigere Totalität, welche in einer auf die rein geistige Erkenntniß abzielenden Form, die ersten Regungen des Geschichtslebens und des denkenden Bewußtseins in Verbindung mit dem Naturleben und mit den gegebenen örtlichen Verhältnissen ineinsgestalten will.

Der Mythus, wie er die erste Gestalt aller Geschichte ist, ist auch die erste Gestalt aller Philosophie, Religion und Poesie, denn da der Mythus das ursprüngliche Volksbewußtsein selber ist, so erscheint in ihm Das, was ur-

sprünglich im Volksbewußtsein verbunden lag, zuerst als eine einheitliche Gestalt, als die Einheit von Wissen und Leben, Denken und Glauben, als die Einheit von Speculation und Geschichte. Der Mythus ist die Sage vom Geist, in welcher dieser zum ersten Mal zu Worte zu kommen gestrebt hat, wie denn μῦϑος zunächst nichts Anderes ist als ἔπος, das Wort, hierin zugleich die erste Form aller Poesie im Epos andeutend, wovon wir später zu sprechen haben werden. Bei Homer erscheint μῦϑος auch noch völlig gleichbedeutend mit λόγος, so daß sich der Mythus hierin als die gestaltete Vernunft und Wahrheit selbst ergiebt, innerhalb derselben noch gar keine Trennungen zwischen Wahrheit und Unwahrheit stattfinden können, welche Trennung erst in den späteren Zeiten angenommen wird, wo μῦϑος nur eine Erdichtung bedeutet wie im Gegensatz zu der von der Wahrheit erfüllten und beglaubigten Erzählung, die nur vorzugsweise als λόγος erscheint.

In seinem ursprünglichen Wesen ist aber der Mythus keineswegs als Erdichtung zu nehmen, welches eine willkürliche Erfindung ausdrücken würde, sondern der Mythus ist vielmehr die wahre Dichtung selbst, an der aber kein Einzelner gedichtet, sondern in der das Ganze aus sich selbst heraus zum Gedicht geworden ist. Der Mythus ist die objective Poesie des Volksbewußtseins, das eben sich selbst in seiner Wahrheit darin anschauen will und darum in diesem seinem natürlichen Drang der Selbsterkenntniß, gleich dem Seidenwurm, der sich selbst verspinnt, sich diese Hülle der Dichtung webt, um darin sein eigenstes Wesen in göttlicher Freiheit auszuspannen.

Die fortwährend schaffende Begeisterung, welche das Volksleben in seinen innersten Tiefen und in seiner geheimsten Stille durchdringt, schafft überall den Mythus, wo das Volk in seinem Urgrunde sich rührt, und zum er-

sten Male gegenständlich aus sich heraustritt, um seiner selbst desto gewisser zu werden, welches in diesem mythischen Denken geschieht, das zugleich philosophisches Dichten ist. Die Mythen erscheinen daher fast immer aus historischen und philosophischen Elementen gemischt, welches philosophische Element an ihnen vorzugsweise das religiöse oder das theomythische ist, und je älter und unverbildeter noch der Mythus ist, desto mehr trägt er noch in der Regel von dem philosophischen Ernst der Urwelt in sich, bis das Poetische als solches überwiegender in ihm wird und ihn durch Heiterkeit und Schönheit immer mehr sänftiget und mildert.

Die Urphilosophie Indiens, welche zugleich Urdichtung ist, und größtentheils aus Sprüchen, Anrufungen, gottesdienstlichen Hymnen und religiös-poetischen Anschauungen besteht, stellt uns diesen grauen, urweltlichen Ernst noch am unvermitteltsten vor die Seele. In den Veda's (den ältesten heiligen Büchern der Indier) sehen wir die ursprünglichen Elemente jener Einheit von Philosophie und Poesie wie sie vorzugsweise im indischen Bewußtsein sich gestaltet hat, und wie sie sich darin streng gedankenmäßig zu gliedern versucht. Die Identität Gottes und des Alls ist die hauptsächlichste Lehre dieser Urphilosophie, wo Gott Brahma ist, der Athem der Natur, oder auch die allgemeine Weltseele, durch die das All besteht, welches letztere nur als die unendliche Vielheit des von Anfang her gewesenen absoluten Urwesens erscheint. Zur Wiedervereinigung der Seele mit Gott hilft, nach den Vedas einzig und allein die schauende Wissenschaft. Die Seele, als die Bewohnerin zweier Welten, hat eine angeborne Wissenschaft, und eine Unwissenheit, welche ihr durch die äußern Bedingungen des sinnlichen Daseins auferlegt wird, zwischen beiden aber schwankt sie hin und her, bis endlich der

Drang der Wissenschaft das sinnliche Körperleben durchbrochen und die dadurch befreite Seele in ihre ursprüngliche Form oder in die Einheit mit dem ewigen Urgeist zuzurücktritt, gleich wie die Gewässer, die aus den großen Flüssen Ganges und Djemna herfließen, sich zuletzt als der eine Strom im Weltmeer, in das sie sich stürzen, wiederfinden. Entäußerung von der Individualität, worin die höchste Vollkommenheit und Weisheit gefunden wird, erscheint daher als das eigentliche Bildungsstreben des damaligen Menschengeistes, dessen wahres Ziel die Vereinigung mit Gott ist, aber nicht zur Vernichtung der Individualität, sondern zum Wiederfinden der Individualität in Gott, wie denn das All eben so gut Brahma ist (individuelle Unendlichkeit) wie Brahma das All ist (unendliche Vielheit). So erscheint in diesem ältesten indischen Religionsbewußtsein ein Pantheismus, der gewissermaßen ein Monotheismus ist, welcher seine rein geistige Grundlage hat, aber zugleich die Vielheit der Individualität in seiner Einheit mit aufgezehrt hat.

Die Veda's stellen die älteste Epoche indischer Dicht- und Denkweise dar, und werden nach manchen Ueberlieferungen 4900 Jahre vor Christus gesetzt. Die religiöse Anschauung, der Cultus, welche den eigentlichen Inhalt dieser geheimnißvollen Veda's bilden, treten hier zugleich als philosophische und dichterisch gestaltete Elemente auf. Die Veda's gelten für Offenbarungen, welche aus dem Munde Brahma's selbst hergeflossen, bis sie Vyasa (der Sammler) aufgezeichnet und in Büchern geordnet hat. Das erste Buch, Ritsch, besteht aus Gebeten und Hymnen in Versen; das zweite, Jaguisch, Jagiur, aus Gebeten in Prosa; das dritte, Saman, aus Gebeten, die bei der gottesdienstlichen Handlung gesungen werden; das vierte, Atharvan, enthält die Weihgebete, Anrufungsformeln an

die Götter u. dergl. Colebrooke (in den Asiatic Researches VIII. 377 folg.) hat die genauesten Nachweisungen über die Veda's gegeben, und zugleich ihre Ursprünglichkeit und Aechtheit mit den gründlichsten Beweisen dargethan. Der nähere Inhalt der Veda's wurde in Europa besonders bekannt durch Anquetil du Perron, welcher in der von ihm herausgegebenen Upnekhata (Straßburg 1804) eine lateinische Uebersetzung des persischen Auszuges bekannt machte, den ein persischer König von den Veda's veranstaltet hat. Einige der Hymnen und Gebete der Veda's hat Bopp in seiner Schrift über das Conjugationssystem der Sanskritsprache (S. 273 folgd.) in einer deutschen Uebersetzung mitgetheilt. Auch in Maja's Brahma oder die Religion der Indier als Brahmaismus (S. 99 flgd.) sind einige solcher Uebertragungen anzutreffen.

An die Veda's der Indier schließen sich die Purana's an, deren kosmogonische und theogonische Darstellungen ebenfalls nicht ohne ein philosophisches Element sich zeigen, welches selbst in die Genealogie ideale Anschauungen zu bringen sucht. Der Purana's (welcher Name nichts als alte Schriften bedeutet) giebt es achtzehn, und sie sollen ebenfalls von Vyasa sechszehnhundert Jahre vor Christus nach den mündlichen Ueberlieferungen aufgezeichnet worden sein. Der Inhalt der Purana's ist die Erschaffung, Fortentwicklung und Neugestaltung der Welten, die Geschichte der Götter und Heroen, und die eigentlich mythischen Anschauungen der Indier von den Incarnationen. Die verschiedenen Purana's haben besondere Titel, als Brahma, Pedma (der Lotus), Brahmanda (das Weltei), Wischnu u. s. w.

Die eigentliche epische Mythendichtung der Indier ent-

wickelt sich vorzugsweise im Râmâyana und Mâhâbharata, diesen beiden großen epischen Gedichten, welche in der Entwickelungsgeschichte der Heroenzeit, die sie enthalten, das sich bildende historische Bewußtsein darstellen.

Der Râmâyana, das heißt: der Wandel des Rama, wird allgemein dem Seher Vâlmiki zugeschrieben, der aber, wie alle genannten Verfasser der epischen Urdichtung, nur eine mythische Person gewesen zu sein scheint. Von diesem Vâlmiki wird mythologisch erzählt, daß er zuerst die Dichtkunst, und auch das eigenthümliche indische Versmaaß, den Slokas, welcher im Epos angewandt wird, erfunden habe. Dies geschah, als Vâlmiki zwei Liebende belauschte, welche in der glücklichen Einsamkeit der Wildniß, in der sie lebten, miteinander koseten, als plötzlich aus dem Dickicht wilde Männer hervorstürzen, und den Jüngling ermorden. Bei diesem Anblick brach der zarte und empfindungsvolle Dichter in Worte des Entsetzens und des Mitgefühls aus, und seine Klage, die besonders dem verlassenen Weibe galt, war das erste elegische Gedicht, das zugleich in dem Rhythmus, in dem es sich wie von selbst darstellte, das eigenthümliche Gesetz des indischen Distichons aufzeigte. Dieses Distichon oder Slokas besteht aus zwei sechszehnsylbigen Versen, deren jeder in der Mitte einen Abschnitt hat, durch welchen das ganze Distichon in vier gleiche Theile zerfällt, die nach der indischen Verslehre Füße genannt werden, und jedesmal aus acht Sylben bestehen. Der Ausgang jedes dieser sechszehnsylbigen Verse ist in der Regel jambisch, ◡ — ◡ —. An jeder andern Stelle des Verses können nach Belieben und nach der Eigenthümlichkeit des Ausdrucks metrische Formen aller Art aufgenommen werden. Eine Besonderheit ist die, daß in dem ersten und dritten Fuß oder Versgliede des Distichons

die fünfte Sylbe fast niemals lang erscheint *). So heißt es zu Anfang des Râmâyana, nach F. Schlegel's Uebersetzung:

Dem Fürsten Heil der Einsiedler, jenem Büßer in seel'gem Glanz,
Aller Weisheit Besitzherrn, ihm, Vâlmiki, dem Seher, Heil!
Sie, die stets Rama, Rama singt, Süßes mit süßem Klange sagt,
Geschwungen auf des Dichters Zweig, grüß' ich Vâlmiki's Nachtigall.

Das Epos des Râmâyana besteht, mit Ausnahme der für unächt erklärten Episoden, aus 24,000 Distichen, und wird in sieben Bücher, kanda, eingetheilt. Jedes Buch, das seinem Inhalt gemäß einen besondern Titel führt, zerfällt wieder in kleinere Unterabtheilungen, sarga. Das erste Buch des Râmâyana, Adikanda, beginnt mit einer Dichtung von dem Verfasser und dem Ursprung seines Werkes. Es wird in der Einleitung zuerst erzählt, wie der Sehergott Nârada dem Vâlmiki die Herrlichkeiten des Râma, der sich noch am Leben befindet, seine Tapferkeit und alle Tugenden seiner Seele offenbart. Nachdem aber Vâlmiki inzwischen durch jenen Vorfall das Versmaaß der Poesie gefunden, erscheint ihm in seiner Einsiedlerhütte Brahma selbst, und feuert ihn an, die Thaten des Râma zu singen, indem er ihm weissagt, daß er ein Gedicht hervorbringen werde, welches groß, vollendet und unsterblich sei. Wir geben den weitern Verfolg des Gedichts mit den Worten Friedrich Schlegel's, welcher in seinem Buch über die Sprache und Weisheit der Indier (S. 223 flgd.) die ersten Uebersetzungen aus dem Râmâyana mitgetheilt hat: Râma's Erscheinung wird nach der indischen Sage als die siebente Menschwerdung des Wischnu betrachtet. Sie wird durch die Klagen veranlaßt, welche vor den Brahma kamen, über die Unthaten

*) Vergl. Friedrich Schlegel, über die Sprache und Weisheit der Indier. Heidelberg, 1808. S. 227.

des Riesen Ravanas, Königs zu Lanka, und seiner Genossen, welche sogar den Indra bekriegten. Um ihn zu bekämpfen, entschließt sich Wishnu, menschliche Gestalt anzunehmen, als Sohn des Dasharatha, Königs von Ayodhya. Dasharatha hat von drei Gemahlinnen vier Söhne; von der Kausalya den Râma, von der Koika den Bharata, und von einer dritten, deren Namen verschiedentlich angegeben wird, noch den Lakshmana, den Freund und Begleiter des Râma, und einen vierten, der Bharat's Begleiter war. Dasharatha will den erstgeborenen Râma feierlich zum Erben erklären und einsetzen. Aber Koika, die ihrem Gemahl große Dienste erzeigt hatte, benutzt sein ihr deshalb gegebenes Versprechen, jede Bitte zu erfüllen, die sie an ihn thun würde. Sie begehrt, daß Râma auf zwölf Jahre verbannt, Bharat aber an seine Stelle zum Erben erklärt werde. Hier beginnt Narada's Erzählung, die zugleich eine gedrängte Inhaltsanzeige des ganzen Gedichts ist. Râma geht in den Wald, wohin ihm sein treuer Bruder Lakshmana und seine Geliebte, Sita, folgen. Der alte Dasharatha stirbt vor Gram; nach seinem Tode wird Bharata, der einmal gemachten Anordnung des Vaters gemäß, zum Königthum berufen. Er will es aber nicht annehmen, sondern geht in den Wald zu Râma und bietet diesem das Reich an. Râma verweigert es, und bewegt den Bharata zurückzukehren, der dann die Regierung antritt und Nandrigama seinen Hof hält. Râma irrt ferner in der Wildniß umher und fängt nun an die Riesen zu bekämpfen, wozu ihm Indra's Waffen verliehen worden. Er tödtet viele derselben; Ravanas, der Riesenkönig zu Lanka, geräth darüber in Zorn und sinnt auf Rache. Durch List entführt er die schöne Sita, Râma's Geliebte, wobei er den wunderbaren Geier, den Wächter in Râma's Behau-

sung, tödtet. Als Râma den Leichnam desselben bestattet und verbrennt, läßt sich eine weissagende Stimme aus der Flamme vernehmen, die dem Râma angiebt, was er nun ferner zu thun habe. Er verbündet sich jetzt mit den beiden wunderbaren Waldmenschen oder Affenhelden, Hanumân und Sugriva. Er tödtet durch Sugriva's Rath unterstützt einen der Hauptgegner und furchtbarsten Riesen, den Bali. Hanumân schwimmt durch's Meer nach der Insel Lanka, befreit Sita, tödtet viele Riesen und verbrennt die Stadt Lanka. Dann geht er zum Râma und bringt ihm die frohe Botschaft. Râma geht an den Strand des Meeres; Sâmudra, d. i. der Oceanus, giebt ihm selbst die Mittel an, die bekannte wunderbare Brücke nach der Insel Lanka über's Meer zu schlagen. Er tödtet den Ravanas, und findet seine geliebte Sita wieder, hegt aber ein Mißtrauen, ob sie ihm auch die Treue bewahrt habe. Sita beweist ihre Unschuld durch die Feuerprobe. Alle Götter sind hoch erfreut darob, und er eilt nun nach Randrigama, wo die Brüder dann vereinigt herrschen, und ferner in Freude und Herrlichkeit leben. Darauf folgt eine kurze Schilderung von der goldenen Zeit, welche die Menschen unter Râma's Herrschaft jetzt verleben, und eine Weissagung, wie lange dieselbe noch dauern wird.

Außer den angeführten deutschen Uebersetzungen von Friedrich Schlegel finden sich auch bei Bopp (über das Conjugationssystem der Sanscritsprache S. 159. 235) einige Bruchstücke aus dem Râmâyana übertragen.

Das zweite große Epos der Indier ist der Mahâbhârata (der große Bhârata), als dessen Verfasser Vyasa genannt wird, und das in achtzehn Gesängen den Bürgerkrieg zwischen den Helden vom Stamme Pandu und Kuru, oder den Mondskindern darstellt. Dies Epos enthält, wie im Gedichte selbst angegeben steht, nur 2400 Slokas, die

sich jedoch durch die mannigfachen Episoden, an welchen der Mahâbhârata so reich ist, bis zu 100,000 Slokas ausgedehnt haben. Bhârata, der Sohn des Dushanta, König von Hastinapura, hieß der Ahnherr der beiden Geschlechter der Kuru's und Pandu's, deren Streit um die Besitznahme des Reichs hier in bunten und wunderbaren Abenteuern vorübergeführt wird. Der Vater der Kuru's, Dhritarashtra, hatte, da er blind war, dem Thron entsagt, worauf ihn sein Bruder Pandus bestiegen hatte. Die fünf Söhne desselben aber, die Pandowas, wurden wegen der Thronfolge von den Söhnen Dhritarashtra's, die ihrerseits nach der Herrschaft strebten, heftig angefochten und gedrängt, und es entstanden daraus die mannigfachen Schicksale und Begegnisse, welche die fünf Pandûsöhne in diesen Verwickelungen zu erleiden hatten.

Berühmt sind die Episoden oder kleineren epischen Dichtungen, welche den Mahâbhârata mannigfach durchflechten, und meist in den dritten Abschnitt des Ganzen, Vanaparvan, eingereiht sind. Die meisten dieser Erzählungen trägt der Brahmane Markhandeyas den Pandusöhnen vor, als diese sich in der Wildniß befinden. Die alte Dichtung ergeht sich hier in ihrem freiesten und willkührlichsten Behagen, oder sie überläßt sich, gedankenvoll abirrend von der geraden Bahn ihres Vortrags, gleichsam seitwärts im Dickicht des Waldes, dem tiefsten Schauen, mit dem sie in die Ureinheit alles Geschaffenen und Gestalteten einzudringen sucht. Mehrere dieser Episoden des Mahâbhârata sind auch in Deutschland durch Uebersetzungen und Bearbeitungen mehrfach bekannt geworden. Wir nennen zuerst die Geschichte des Nalas und der Damayanti, die mannigfachen Prüfungen und Schicksale dieses liebenden Paares darstellend, das, nach vielen Abenteuern und unglücklicher Trennung, zuletzt wieder glück-

lich zusammengeführt wird. Diese episodische Dichtung, welche für sich allein sechsundzwanzig Gesänge umfaßt, ist als ein kostbares Juwel der Poesie überhaupt zu betrachten. In's Deutsche übersetzt wurde sie im Metrum der Ursprache von Kosegarten (Jena, 1820). Die Innigkeit, Milde und Größe, mit der die darin geschilderte Leidenschaft auftritt, wirkt noch heut so frisch und bezaubernd, als wenn der neueste romantische Genius mit aller seiner Herzenskraft und seinem Farbenreichthum daran gearbeitet hätte. Es ist dies zugleich die Lieblingssage des alten Indiens, an welcher sich die ganze sinnige und gemüthvolle Spielerei der Volksphantasie ergötzt und ersättigt hat. So findet man diese Begebenheiten des Königs Nalas und seiner Damayanti von mehreren indischen Dichtern behandelt. Eine dieser Bearbeitungen, die unter dem Namen Nalodaya bekannt geworden, wird dem spätern Dichter Kalidasas zugeschrieben. Der Originaltext derselben wurde nebst einer lateinischen Uebersetzung von F. Benary (Berlin 1830) herausgegeben. Eine freie, aber den Geist des Originals getreu wiedergebende Nachdichtung gab Friedrich Rückert unter dem Titel: „Nal und Damayanti, eine indische Geschichte" (Frankfurt 1828).

Eine andere in Deutschland sehr bekannt gewordene Episode des Mahâbhârata ist die Bhagavadgîtâ, d. h. das Lied vom Bhagavan, welches ein Beinamen des hier auftretenden Gottes Krischna ist, in dem sich Wischnu in seiner achten Menschwerdung darstellt. Der eigentliche Inhalt dieser Episode ist ein philosophisches Gespräch, welches der Held Ardschunas, der sich beim Vorrücken in die Schlacht mit Krishna zusammen auf einem Streitwagen befindet, mit dem Gott führt. Nirgend zeigt sich anschaulicher und durchdringender als hier, diese Lähmung der ganzen menschlichen Individualität, welche aus der in-

dischen Weltansicht, namentlich aber aus der Lehre von der Emanation und der Seelenwanderung hervorgehen muß, indem sich da Niemand mehr an die freudige Vollbringung thatsächlichen und gegenwärtigen Lebens hinzugeben vermag. Es ist dies der Augenblick, wo die Helden und Heroen handelnd erscheinen sollen, und da wird Ardschunas, im Bewußtsein der Nichtigkeit alles menschlichen Daseins, von einem merkwürdigen Verzagen am Kampfe selbst ergriffen, indem er denselben für unnütz erachten muß. Im Angesicht des Schlachtfeldes ruft er aus:

Nicht wissen wir welches uns besser sein mag, ob jene wir oder sie uns besiegen,
Die selber wir mordend nicht leben möchten, die stehen kampflustig im Angesicht uns *).

Krishna sucht ihm dagegen mit philosophischen Tröstungen zuzusprechen, indem er ihm in einer durchaus metaphysischen Auseinandersetzung das ewig Eine alles Daseins, das ursprünglich und unwandelbar besteht, und das bei allem Wechseln und Zerfallen der irdischen Formen stets in unendlicher Gleichheit mit sich selbst unerschütterlich sich erhält, zum Bewußtsein bringt. Es ist ein merkwürdiger Anblick, hier einen tapfern und großen Helden zu sehen, der beim Beginn der Schlacht durch metaphysische Gedanken über Sein und Nichtsein vom Kämpfen zurückgehalten wird. Es zeigt sich hier, wie durchwachsen die indische Volksanschauung von den philosophischen Ideen ist, indem in einem Nationalgedicht ein ganzes metaphysisches System entwickelt werden kann, das mit der vorgehenden Handlung selbst nur insofern lose verknüpft ist, als dadurch der Held von der Nothwendigkeit, zu kämpfen und zu handeln, neu überzeugt

*) Nach der Uebersetzung von Friedrich Schlegel, über die Sprache und Weisheit der Indier, S. 290, wo sich mehrere Bruchstücke aus der Bhagavadgîtâ übertragen finden.

werden soll. In die Auseinandersetzungen des Gottes Krishna mischt sich daher wiederholt die Aufforderung zum Kampfe:

Unvernichtbar wohl ist, wisse, das wodurch dieses All besteht;
Nicht mag vernichten irgendwer, was unsterblichen Wesens ist.
Diese endlichen Leiber hier sind nur Hülle des Ewigen,
Das keiner vernichtet noch mißt; auf denn, und kämpfe, Bharat's Sohn.
Wer irgend wähnt, daß dies tödte, und wer, daß es getödtet sei;
Wohl nicht weise sind beide sie; nicht tödten kann's und sterben nicht.
Geboren wird's niemals und stirbt auch nimmer; nicht gilt, es war hier und es wird sein, ist jetzt;
Denn unerzeugt ewig wohl ist's das alte, und nicht erstirbt's, wird auch der Leib getödtet.

Krishna sucht also dem Helden hier durch eine zusammengedrängte Darstellung der wesentlichen indischen Glaubensansicht begreiflich zu machen, wie er, den der Anblick seiner zum Kampf gegen ihn ausgeschickten Blutsverwandten mit Mitleid und Zagen erfüllt hatte, ungescheut kämpfen solle, da das Tödten doch kein Tödten sei, indem das Nichtsein kein Nichtsein und das Sein kein Sein. Das philosophische Ansehn der Bhagavadgîtâ stand im alten Indien selbst sehr hoch, und ward in seiner heiligen Bedeutung fast den Veda's gleich erachtet. Auch die neuere deutsche Philosophie hat sich mit Vorliebe dieser indischen Dichtung bemächtigt, um die Bedeutung der darin aufgestellten Denkformen für die Entwickelung der Philosophie selbst aufzuzeigen, wie dies Hegel in einem Aufsatze über die Bhagavadgîtâ (in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik 1827, später unter seinen Werken in den Vermischten Schriften abgedruckt) gethan. In philosophischer und sprachlicher Hinsicht gab Wilhelm von Humboldt eine Reihe trefflicher Bemerkungen über diese Episode in seiner Schrift

über die unter dem Namen Bhagavad-Gîtâ bekannte Episode des Mahâbhârata, Berlin 1826; worüber auch zu vergleichen A. W. Schlegel's Indische Bibliothek, II. 1. S. 218 flgd. A. W. Schlegel's kritische Ausgabe der Episode erschien mit einer lateinischen Uebersetzung, Bonn 1823.

Andere Episoden des Mahâbhârata sind von Bopp im Original mit deutschen Uebersetzungen herausgegeben worden, namentlich „Ardschunas Reise zu Indras Himmel, Hidimbas Tod, des Brahmanen Wehklage, Sundas und Upasundas" (Berlin 1824) und „die Sündfluht, Sâwitri, Raub der Draupadi, Ardschunas Rückkehr" (Berlin 1829).

Das Alter dieser beiden großen Dichtungen der Indier hat man sich mehrfach zu bestimmen bemüht, doch hat nichts Genaueres darüber festgestellt werden können, als daß sie vor 1200 vor Christus zu setzen sind. Die Indier besitzen auch noch einige andere Darstellungen in der Form des Epos, eines von Bharavin, Kiràtàrjuniga, die Kämpfe des Ardschunas gegen den Shivas in der Gestalt eines in den Bergen lebenden Kiratas darstellend, ein anderes von Maghas, (Mâghakâvya) unter dem Titel: Sisupàlabadha (der Tod des Sisupala). Einige andere Dichtungen dieser Art gehören in den Sagenkreis des Râmâyana hinein, so das Epos Raghuvansa von dem Dichter Kalidasas, der auch ein mythologisches Gedicht von der Geburt des Kumaras, Kumàrasambhava geschrieben. Ein anderes auf dem Râmâyana beruhendes Epos ist die Raghavapândavîya, welches denselben Stoff behandelt, wie das Gedicht des Kalidasas, jedoch hat sich darin die seltsame Phantasie des Dichters der sophistischen Spielerei ergeben, daß seine Darstellung ebensowohl für eine Verherrlichung der Pandavas, als des Râma's und seines Geschlechts angesehen werden kann.

Eine eigenthümliche Periode der indischen Literatur ist die Periode ihrer gesetzgebenden Schriften, die ungefähr mit dem Jahre 1200 ihren Anfang nimmt, und sich an die alte epische Dichtung anschließt. Dies ist das Gesetzbuch des Menu oder Manu (Mânava Dharma Sâstra), dessen wunderbare Ueberlieferungen man nur mit dem tiefsten Erstaunen betrachten kann. Der Inhalt desselben besteht aus kosmogonischen und philosophischen Anschauungen, die in einer geheimnißvollen, oft sehr kurzen und fragmentarischen Sprache vorgetragen sind. Die metaphysischen Ausführungen, welche sich hier finden, haben einen tiefen, ernsten und erhabenen Charakter, doch treten auch wieder bunte kühne Bilder blitzartig erhellend in das abstracte Dunkel hinein. William Jones, der dies Gesetzbuch zuerst durch eine englische Uebersetzung aus dem Sanscrit bekannt machte (Calcutta 1794, London 1796), vergleicht es wegen dieses seines hohen und strengen Stils mit den mosaischen Urkunden des hebräischen Volkes. Die Kosmogonie im Menu beginnt mit der uranfänglichen Finsterniß, die Alles einhüllte. Darauf erschien: „der Wesen Anfang", „der selig Selbstständige", um aus seinem eigenen Leib heraus die Vielfachheit der Wesen zu schaffen. Dann wird die Erzeugung des Welteis beschrieben, welches, nachdem das Wasser erschaffen worden, und mit oder in ihm der Samen des Lichts, sich aus dem letztern, wie Gold glänzend, gebildet zu haben scheint. In diesem Ei lebte durch eigene Kraft Brahma, der Ahnherr des Weltenalls. Nachdem Brahma durch die eigene geistige Bewegung seines Wesens das Ei in Stücke getheilt, bildete er aus den getheilten Stücken Himmel und Erde, „Mitten Luft, und die acht Länder, der Wasser Haus, das ewige." Darauf zieht Brahma aus seinem eigenen Selbst die geistigen Grundkräfte alles Daseins hervor, den Geist, „der

ist und nicht ist auch" und die Ichheit," so ein Warner und König ist." Dies ursprüngliche Selbst ist das Atma, der Geist ist Mano, die Ichheit Ahankara. Alsdann werden die sieben Naturkräfte, die große Weltseele, die fünf Sinnlichkeiten oder Elemente, und die Ausflüsse des ursprünglichen Selbst, Atmamatrusu, geschaffen. Daran schließen sich alle Einzelwesen in ihrer Verschiedenartigkeit und Mannigfaltigkeit, die nach einem vorher bestimmten und unabwendbaren Schicksal ihr Leben zu durchwandeln und zu vollenden haben.

Dies ist die uralte indische Lehre von der Emanation, welche das Gesetzbuch des Menu in seiner Kosmogonie mit ächt metaphysischer Ausführung überliefert. Diese Emanationslehre drückt sich näher auch in der Ansicht von den vier Weltaltern aus, die, ursprünglich aus dem ewigen Geist der Gottheit hergeflossen, doch stufenweise eines nach dem andern immer mehr dem Verderben sich zuneigen, und nur die sich fortentwickelnde Verschlechterung des menschlichen Lebens darthun, aus welcher die Rettung nur in dem Rückweg zur Gottheit, also in der ewigen Vergangenheit, zu finden. Die Lehre von der Emanation der Welt ist also zugleich die Lehre von der nothwendigen Rückkehr der Menschheit, denn das ganze gegenwärtige Leben erscheint nach dieser Ansicht jedesmal als ein Abfall und als ein Unglück. So singt Menu, den Fluch alles Daseins in der Erschaffung selbst andeutend, welche die Geister in diese irdischen Lebensformen gebannt hat:

Von vielgestaltigem Dunkel umkleidet, ihrer Thaten Lohn,
Endes bewußt sind diese all, mit Freud' und Leidgefühl begabt.

Und dieses Ende ist das ihnen von Anfang her bestimmte Verderben, ihr Ziel.

Diesem Ziel nach nun wandeln sie, aus Gott kommend, bis zur Pflanz herab,
In des Seins schrecklicher Welt hier, die stets hin zum Verderben sinkt *).

Diese Ansicht von dem Unglück alles Daseins, in einer der ältesten Schrifturkunden des menschlichen Geschlechts niedergelegt, und im indischen Leben durch die wunderbaren Erscheinungen jener büßenden Einsiedler und Märtyrer so merkwürdig bethätigt, sie hat noch bis auf den heutigen Tag in den Völkerzuständen merkwürdig fortgewirkt, und sie hat sich namentlich als lebendig erwiesen in jenen Ausartungen der christlichen Anschauung, die ein wahres und gerechtes Dasein nur in der Zerknirschung und Weltentäußerung begründen will, und sie ist als die eigentliche Ahnfrau aller religiösen und politischen Zurückschraubungssysteme zu betrachten, wo dieselben überhaupt noch einen ideellen Grund haben. Diese uralte Lehre, welche das wahre Leben nur in der Rückkehr sieht, kann aus der Gegenwart selbst immer nur ein Martyrthum erzielen, und dieser Standpunkt, welcher die Weltgeschichte lange genug verdreht, findet seine Ueberwindung erst in derjenigen modernen historischen Entwicklung, welche aus der Idee des Christenthums zugleich die Idee der weltlichen Freiheit herausbilden will. So ist es denn gekommen, daß wir heutzutage nicht mehr in der Rückkehr Gott finden, sondern lediglich im Vorwärtsgehen, in der Werdelust der Zukunft, und die heutige Weltstimmung hat für Alles Sinn, nur nicht mehr für die Märtyrerschaft, welche früher das Glück des Bewußtseins in der Zerquä-

*) Nach der Uebersetzung Friedrich Schlegel's, in der Sprache und Weisheit der Indier S. 279 folg. — Das Gesetzbuch des Menu wurde mehrmals in's Deutsche übertragen, von Hüttner (Weimar 1797) und früher, nach einer persischen Uebersetzung, von Raspe (Hamburg 1778).

lung der Individualität gesucht hat. Wir können heut nicht mehr begreifen, warum wir nicht auch mit gesunden Gliedmaßen frei und glücklich gemacht werden sollen, und darin hat sich überhaupt die Weltstimmung so merkwürdig geändert, daß jetzt alle Entwickelung des Bewußtseins nur auf die freie Harmonie der leiblichen ünd geistigen Zustände gerichtet ist. Es ist wohl keineswegs eine Erschlaffung zu nennen, wenn unsere Zeit heut nicht mehr die geringste Lust zum Märtyrerthum zu empfinden scheint, und, bei dem festgestellten Bewußtsein über die innere Nothwendigkeit unserer heutigen Entwickelungen, sich nicht mehr danach drängen will, Leib und Leben sich zu verstümmeln. Es ist wahr, die heutige Menschheit scheint ihr Leben lieb zu haben, mehr als jede andere Zeit. Aber es hängt heut auch Alles davon ab, daß man das Leben hat, das reine volle unverstümmelte Leben, das allein fähig ist, den wahren lebendigen Gott in sich zu offenbaren, und das allein das Recht hat, sich nach dem höchsten Gesetz alles Daseins in der Idee der Freiheit zu gestalten. —

An diese gesetzgebenden Schriften der Indier reihen sich ihre philosophischen Systeme an, welche in den merkwürdigsten Versuchen der Speculation fast alle Denkformen durchgemacht haben, und deren sechs angenommen werden können, indem jedes System in zwei besondere Richtungen oder Zweige zu zerfallen pflegt. Zuerst sind die zwei Systeme der Sânkhya (Ueberlegung) anzuführen: 1) Sânkhya nirîswara, das heißt: Sânkhya ohne Herrscher, oder ohne höchstes Wesen, welches System eine theoretische Vernunftrichtung durchzuführen sucht. Als Stifter dieser Lehre wird Kapilas genannt. Einen Grundriß derselben hat Lassen unter dem Titel Kârikâ bekannt gemacht (Bonn 1832). 2) Sânkhya seswara, das heißt: Sânkhya mit Herrscher, von Patandschalis gegründet, eine

streng auf die Veda-Lehre sich stützende philosophische Richtung, welche namentlich in den früher ausführlicher erwähnten philosophischen Gedankenentwickelungen der Bhagavadgità zum Grunde liegt. Der Zweck dieser Lehre ist zum Yoga zu führen, das heißt, zur absoluten Vereinigung mit dem höchsten Wesen. Ferner sind die beiden Systeme der Nyaya-Philosophie zu nennen. Die Nyaya, deren Stifter Gotamas sein soll, bedeutet durch ihren Namen so viel als: dialektisches Schließen, logische Kunst *). Das Lehrbuch dieser Philosophie wurde gedruckt unter dem Titel: Nyaya-sutra-vritti, the logical aphorisms of Gotamas (Calcutta, 1828). Eine vorherrschend moralische Richtung haben die beiden Zweigsysteme der Mìmànsà (Forschung), welche sich beide auf die Lehre der Veda's begründen: 1) Karma-mìmànsà (Thatforschung) oder Pùrva-mìmànsà (erste Forschung), welche sich mit rein praktischen ethischen Richtungen beschäftigt, und von Dschaiminis gestiftet sein soll. 2) Brahmana-mìmànsà (Lehrforschung) oder Uttara-mìmànsà (zweite Forschung) auch Vedànta genannt, beschäftigt sich mit der Theorie dieser Richtung, und wurde von Bàdaràjanas gegründet. William Jones hat die Mìmànsà-Lehre mit der Platonischen Schule der Griechen verglichen. Diese philosophischen Systeme der Indier, zu denen sich die von Kanàdas gestiftete unbedeutendere Weiseschika (Unterscheidung), mit einer mehr physikalischen Richtung noch hinzufügen ließe, sie sind in ihrem eigentlichen philosophischen Inhalt noch wenig erörtert, obwohl sie für die ganze Erkenntniß der indischen Denkweise und Geistesrichtung von der größten Wichtigkeit

*) Vergl. Fr. Schlegel, Sprache und Weisheit der Indier S. 134, wo auf eine Ableitung des Namens dieser Philosophie von nyate, er ordnet, constituit, hingewiesen ist, wovon Niti, die Sittenlehre.

sind. Einige genauere Nachrichten über die Philosophie der Indier gab Colebrooke in seinen Essays on the philosophy of the Hindus, (in den Transactions of the royal asiatic society, London 1824—29, französisch von Pauthier, Paris 1833). —

Nicht so reich, als die übrigen Zweige der indischen Literatur, blüht die Lyrik unter diesem Volke, obwohl es auch in dieser Dichtungsart manches Treffliche und Sinnreiche aufzuweisen hat. Der in allen Gattungen der Poesie fruchtbare Kalidasas hat auch einige lyrische und elegische Werke geliefert, unter denen besonders der Meghadûta, d. h. der Wolkenbote, zu nennen. Ein Verbannter sitzt, in Gedanken an seine Heimath und eine zurückgelassene geliebte Gattin versunken, auf dem Berge Ramagiri, und schaut sehnsüchtig eine Wolke an, der er sein tiefes Leid klagt, indem er dieser Wolke den Weg sagt, welchen sie ziehen solle, immer nach dem Norden zu, um seiner fernen Gattin dorthin die Grüße seines Herzens zu tragen. Diese liebliche Dichtung gab Wilson zugleich mit einer englischen Uebersetzung heraus (Calcutta 1813). Eine andere Dichtung von Kalidasas ist: Sringâratilaka, d. i. das Stirnmal der Liebe, welches nach den darüber bekannt gewordenen Nachrichten erotischen Inhalts sein soll. Die Ritusanhâra des Kalidasas, d. i. der Kreis der Jahreszeiten, ist ein beschreibendes Lehrgedicht in sechs Gesängen, worin zugleich die verschiedenen Bilder der wechselnden Jahreszeiten in reichen Schilderungen vorübergeführt werden. Das Original erschien zu Calcutta gedruckt, eine deutsche Uebersetzung davon hat Kosegarten geliefert.

Das berühmteste lyrische Gedicht der Indier aber ist die Gitagovinda, ein Hirtengedicht, das zugleich die feurigsten und üppigsten Töne der Leidenschaft anschlägt,

indem es den Krishna besingt, wie er, in Erdenlust hingegeben, als Hirt auf den Feldern wandelt, und von neun frischen und lieblichen Hirtenmädchen umgeben ist, unter denen er der herrlichen Hirtin Radha seine flammende Neigung geschenkt hat. Alles taumelt dithyrambisch in dieser gluthvollen und farbenreichen Dichtung, in der neben dem Erhabensten und Zartesten das Kühnste und in Wagniß des Sinnlichen Unerhörteste steht. Die verwegenen Mischungen aller Tonarten und Gegensätze des Lebens, die sich hier auf idyllischem Grunde und im leichten Rahmen darstellen, sind ganz der unendlichen Ausdehnungsfähigkeit des indischen Geistes gemäß, und stehen zugleich in der eigenthümlichen Bildung dieses Volkes als die natürlichen und ihm angemessenen Erscheinungen seines Wesens da. Als Dichter der Gitagovinda wird Jayadevas genannt. Das Original erschien gedruckt: Khizurpur 1808. Eine englische Uebersetzung davon gab W. Jones (Works, 4. Band), worin er jedoch, nach Friedrich Schlegel's Urtheil, nur ein schwaches Nachbild von den Gluthfarben des Urtextes lieferte. Die deutsche Uebertragung von Fr. Majer (in Klaproth's Asiatischem Magazin Band II. 294—375) ist nach der englischen des Jones gearbeitet. Eine metrische Bearbeitung erschien unter dem Titel: Gitagovinda, oder Krischna der Hirt, von Wilhelm Riemschneider 1818.

Zu erwähnen ist hier auch das elegische Gedicht Ghatakarparam, das zerbrochene Gefäß. Die Regenzeit ist eingetreten, und eine junge Frau, deren Mann sich fern von ihr auf der Reise befindet, fängt an von Sehnsucht nach ihm gequält zu werden. Ihre Klagen, die sie aus tiefster Seele ausströmt, und zu der alle Bäume und Blumen der Umgegend theilnahmsvoll horchen, endigen damit, daß sie sich bei dem Gedanken tröstet, die über ihrem Haupte

dahinziehende Wolke werde die Liebesgrüße, welche sie ihr aufträgt, richtig bei dem fernen Gatten bestellen. Zum Schluß erhebt sich noch der Dichter in eigner Person, und fordert, voll von der ihm eigenen Meisterschaft in seiner Kunst, zu einem poetischen Wettkampf heraus, indem er sich vermißt, Jedem, der ihn in der künstlichen Bildung der poetischen Formen übertreffen würde, Wasser in einem zerbrochenen Gefäß zu überreichen. Dies Gedicht erschien herausgegeben von Dursch, Berlin 1828. Im elegischen Versmaaß hat es P. von Bohlen übersetzt (im Alten Indien II. 381—384).

Andere Blüthen der indischen Lyrik sind in den verschiedenen Sammlungen enthalten, z. B. im Amaru-satakam, d. i. Amaru's Hundert, worin sich hundert erotische Epigramme des Amaru finden; ferner in: Bhartrihari-satakâni, d. i. Bhartrihari's Hunderte, eine Sammlung von poetischen Sprüchen und Sentenzen, von dem Dichter Bhartrihari, welcher zur Zeit Christi gelebt hat; und Tschaura-pantschâsika, d. i. Tschauras Funfzig, wo der Dichter Tschauras, der wegen seiner Liebe den Tod erleiden soll, in funfzig Distichen die Seligkeit und den Genuß seiner vergangenen Liebesfreuden schildert. Diese beiden letztgenannten Sammlungen hat P. von Bohlen mit Uebersetzung und Commentar herausgegeben (Berlin, 1833).

Ein späteres Gedicht ist Mohamudgara, d. i. Schlägel der Thorheit, welches von einem Dichter Sankara Acharya, der im achten Jahrhundert nach Christus gelebt hat, herrührt. Es hat eine durchaus ascetische Tendenz, die in einer strengen und schmucklosen Sprache vorgetragen wird, indem der Verfasser die Entsagung von allen Genüssen und Vortheilen der irdischen Welt einschärft. Dies nur aus zwölf Strophen bestehende Gedicht ist übersetzt von Bode (in Klaproth's Asiatischem Magazin II.

265—268) und von P. von Bohlen (im Alten Indien II. 375—377). —

Eine eigenthümliche Dichtungsweise, welche wahrscheinlich in Indien ihren Ursprung genommen, nämlich die Fabeln, haben wir noch zu erwähnen. Diese Gattung der Poesie, deren Wesen vorzugsweise darin besteht, daß die Naturbilder zu einer geistigen Bedeutung und als Träger eines bestimmten Gedankens benutzt werden, sie konnte besonders und ursprünglich bei dem indischen Volke sich bilden, weil diesem die Durchdringung und Vereinheitlichung des Geistes mit der Natur die nothwendigste Bildungsstufe seines Bewußtseins geworden war. Die indischen Fabeln haben es vorzugsweise mit den Thieren und Pflanzen zu thun, an welchen die ewigen Gesetze der Sittenlehre und der Ideenwelt anschaulich dargestellt werden. Die Thiere erscheinen hier in durchweg menschlicher Handlungsweise, und ironisiren dadurch die Vorgänge in der bestehenden Wirklichkeit, worauf es als auf den eigentlichen Sinn und Zweck der Darstellung abgesehen ist. Umgekehrt werden auch die Menschen als Thiercharaktere hingestellt, und müssen durch diese Bezeichnung, welche sie davontragen, ihr eigenstes menschliches Sein entfalten. Der älteste Fabeldichter der Indier ist Wishnusarman, ein Brahmine, der im fünften Jahrhundert vor Christus gelebt haben soll, und dessen Fabelsammlung den Titel: Panchatantra, d. i. die fünf Bücher, führt. Dies Fabelbuch ist in alten und neueren Zeiten fast in alle Sprachen der Welt übersetzt worden, und ging zuletzt aus dem Lateinischen auch in's Deutsche über in dem 1483 und sodann 1548 erschienenen Büchlein: „der altenn weisen Exempel, Sprüche und Unterweisungen“ *). In Indien selbst ist vornehmlich

*) Die näheren Nachweisungen darüber giebt Rosenkranz, Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie, I. 72 folgd.

eine auszugsweise Bearbeitung des Panchatantra, unter dem Titel: Hitôpadesas, d. i. heilsame Belehrung, beliebt und verbreitet gewesen. Der Hitôpadesas ist eine Sammlung der indischen Fabeln, zu denen viele Stellen aus den ältern Nationaldichtern, besonders auch aus Menu's Gesetzbuch, wie überhaupt eine Anthologie von Sinn- und Sittensprüchen, zum Auswendiglernen für die Jugend in den Schulen bestimmt, hinzugefügt sind, so daß wir daran im eigentlichsten Sinne ein indisches Schulbuch vor uns haben. Dies Buch wurde zuerst von Wilkins in's Englische übersetzt (Bath, 1787), später von Jones (Works XIII.), der eine ganz wortgetreue Uebertragung davon gegeben hat. Eine Ausgabe des Originals mit lateinischer Uebersetzung und Anmerkungen erschien von A. W. von Schlegel und Lassen (Bonn 1829). Einige einzelne Fabeln finden sich übersetzt in Bohlen's altem Indien (II. 391—395). Eine vollständige Uebersetzung erschien vor Kurzem von Max Müller (Leipzig 1844).

Den Fabelbüchern der Indier stellen sich an die Seite ihre Novellenbücher, wie man ihre großen Sammlungen von Erzählungen nennen kann, unter denen die Kathâ Sarit Sâgara, die gewöhnlich Wrihatkathâ (große Erzählung) genannt wird, die hauptsächlichste Stelle einnimmt. Der alte Herausgeber derselben wird Somadevas genannt, und die ganze Sammlung scheint im elften Jahrhundert entstanden zu sein. Fragmente daraus, namentlich die Gründung der Stadt Pataliputra, und die Geschichte der Upakosa, erschienen im Original und mit einer deutschen Uebersetzung herausgegeben von Herrmann Brockhaus, (Leipzig, 1835).

Der größte Reichthum der indischen Literatur stellt sich in der dramatischen Poesie dar, die hier eine merkwürdige Ausbildung, Vielseitigkeit und Vollkommenheit

der Technik gewonnen. Die Indier haben ein eigenthümlich entwickeltes Nationaltheater besessen, wie wenig andere Völker, und dies entschiedene und gestaltenreiche Heraustreten des indischen Geistes zu dramatischen Formen muß um so mehr in Erstaunen setzen, als man dem sonst so sehr in abstracte Anschauungen vertieften Volkscharacter nicht die Fähigkeit zutrauen sollte, an die scharfe Auffassung und Beleuchtung der Wirklichkeit, wie sie das Drama fordert, sich hinzugeben. Das Drama ist aber den Indiern so wichtig und bedeutungsvoll, daß sie seine Erfindung selbst bis auf die Götter zurückgeführt haben, indem, der Sage nach, Brahma selbst die dramatische Kunst dem Bharata, einem begeisterten Seher, offenbart haben soll *). Die ältesten dramatischen Darstellungen, welche die Indier hatten, waren dreierlei Art, Nâtya, Nritya, Nritta, welche vor den Göttern dargestellt wurden durch die Gandherbas und Apsarasas, die Geister und Nymphen aus Indra's Himmel, die durch Bharata zu der Darstellung herbeigezogen worden. Das Nâtya ist das eigentliche Drama, das hier als eine mit Sprache verbundene Pantomime bezeichnet werden kann. Das Nritya ist dagegen die bloße Pantomime ohne Sprache, und das Nritta besteht einfach aus einer Tanzdarstellung. Zu diesen drei dramatischen Gattungen soll der Gott Shiva selbst noch zwei andere, das Tândava und Lâsya hinzugefügt haben, welche beide ebenfalls nur Tänze sind. Dieser Bha-

*) Wir geben die nachfolgenden Nachrichten über das indische Drama nach Wilson, der seinen Select specimens of the theatre of the Hindus, translated from the original sanscrit (Calcutta 1827, 3 Bände), im ersten Band S. 1—79) eine Abhandlung über das dramatische System der Indier vorausgeschickt hat, welche immer noch das Beste enthält, was darüber bekannt geworden.

rata, welcher für den durch göttliche Offenbarung getriebenen Begründer des Dramas gilt, wird auch als der erste Verfasser einer Dramaturgie angesehen, mit welcher sich die Indier überhaupt vielfach beschäftigt haben. Eines ihrer ältesten und berühmtesten Werke über das Technische der dramatischen Kunst ist Dasa Rúpaka, oder Beschreibung der zehn verschiedenen Gattungen der dramatischen Poesie, die aus Text und Beispielsammlung besteht, welcher erstere dem Dhananjaya, dem Sohn Wishnu's, zugeschrieben wird, der im elften Jahrhundert, wo die dramatische Kunst dieses Volkes sich bereits wieder ihrem Verfall zuneigte, gelebt haben soll. Ein anderes mehr der allgemeinen Poetik und Rhetorik gewidmetes Werk ist Saraswati Kanthábharana, dessen Verfasser Bhoja Rája genannt wird, in fünf Büchern, dessen letztes sich mit der dramatischen Kunst beschäftigt. Eine hinzugefügte Beispielsammlung theilt mehrere Stücke aus verschiedenen Zeiten mit. Ferner ist anzuführen das Kávya-Prakása, ebenfalls eine allgemeine Rhetorik und Kunstlehre, in zehn Abtheilungen, von Mammatta Bhatta aus Kaschmir herrührend, worin mit besonderer Rücksicht auch viele Einzelnheiten der dramatischen Poesie behandelt werden. Eine andere besonders in Bengalen sehr berühmte Poetik ist Sáhitya Derpana, in zehn Büchern, von denen das sechste der theatralischen Technik gewidmet ist. Der Verfasser ist der bengalische Pundit Wiswanáth Kaviróga. Das Sangita Retnákara handelt mehr von der Pantomime, vom Tanzen und Singen, als von der dramatischen Composition selbst, obwohl es auch mehrere bemerkenswerthe Nachrichten über theatralische Darstellung und Scenerie enthält. Es ist von Sáregi Deva, einem kaschmirischen Pundit, geschrieben. Außerdem giebt es noch sehr viel andere kritische und dramaturgische Werke dieser Art, die großentheils

von Wilson, in seiner Abhandlung über das dramatische System der Indier, nachgewiesen werden.

Die allgemeine Bezeichnung für alle dramatischen Compositionen ist in Indien Rúpaka, von Rúpa, Gestalt, wodurch die eigentliche Aufgabe der dramatischen Kunst, eine Verkörperung und Gestaltung menschlicher Charaktere und Gefühle, und gewissermaßen das unmittelbare natürliche Heraustreten der Leidenschaft und des Gefühls zu sein, treffend angedeutet zu sein scheint. Außer den Rúpaka's, welche die Hauptgattung bezeichnen, giebt es auch noch Uparúpaka's, welches niedere Rúpaka's oder dramatische Darstellungen zweiter Klasse bezeichnet. Von den Rúpaka's giebt es zehn verschiedene Arten, von den Uparúpaka's achtzehn. Um uns dies künstlich verzweigte Wesen der indischen Dramaturgie näher zu veranschaulichen, lassen wir, nach Wilson's Angaben, eine kurze Charakteristik dieser verschiedenen dramatischen Species folgen.

Zu den Rúpaka's rechnet man: 1) das Nátaka, welches vorzugsweise das Drama selbst ist, und von den Indiern für die vollkommenste aller ihrer Gattungen erklärt wird. Der Gegenstand, welcher darin dargestellt wird, muß immer von großer Bedeutung sein, und sich dazu eignen, gefeiert und verherrlicht zu werden. Deshalb dürfen auch nur würdige und erhabene Personen darin auftreten, und der Held muß entweder ein König, wie Dushyanta, oder ein Halbgott wie Râma, oder eine Gottheit wie Krishna sein. Die im Nátaka vorgehende Handlung oder Leidenschaft, darf nur eine einzige und ungetheilte sein, entweder Liebe oder Heroismus. Ferner erfordern es die Gesetze dieser Gattung, daß die Verwickelung einfach, die Umstände zusammenhängend sind, und die ganze Handlung genau aus den Begebenheiten hervorfließt, Episoden aber und weitläufige Unterbrechungen vermieden werden. Die Dauer

eines Aktes soll, nach den älteren dramaturgischen Bestimmungen, nur einen Tag betragen, doch hat das Sáhitya Derpana diese Dauer auf einige Tage und selbst bis zu einem Jahr ausgedehnt. Wenn die Handlung nicht innerhalb dieser Gränzen eingeschlossen werden kann, so müssen dann die weniger bedeutenden Begebenheiten zur Erzählung zusammengedrängt, oder es muß angenommen werden, daß sie in den Zwischenakten vorgehen. Die Sprache im Nátaka muß fein und klar sein. Das Stück darf aus nicht weniger als fünf Akten und nicht mehr denn zehn bestehen. Als eine Eigenthümlichkeit dieses indischen Drama's ist noch anzuführen, daß dasselbe keine tragische Katastrophe haben darf, was durch ein Grundgesetz der Kunst so sehr verboten ist, daß der Tod keines der Helden oder Heldinnen angekündigt werden darf, sondern jeder blutige Vorgang hinter die Scene den Augen der Zuschauer entrückt werden muß. In dieser ersten Klasse des Drama's giebt es sehr zahlreiche Dichtungen, und darunter die besten, welche die indische Poesie aufzuweisen hat. Zu den Nátaka's gehören die Sakuntalà, ferner Mudrà Rákschasa, Vein Sanhàra, Anergha Ràghava und mehrere Andere. — 2) Die zweite Art der Rúpakas ist das Prakarana, welches in den Hauptzügen mit dem Nátaka übereinstimmt, jedoch eine weniger erhabene Rangstufe behauptet. Die Fabel muß erdichtet, aber aus dem wirklichen Leben gezogen sein und in einer anständigen Sphäre der Gesellschaft sich bewegen. Der geeignetste Gegenstand dieser Stücke ist die Liebe. Der Held muß ein Minister, ein Bramana, oder ein höherer achtungswerther Kaufmann sein. Die Heldin kann ein Mädchen aus guter Familie, oder eine Courtisane sein; im ersteren Fall führt das Prakarana den Beinamen Suddha, oder rein, im letztern Sankirna. Die Courtisane

oder Vesyà ist jedoch keineswegs ein Weib von schmutzigem oder ungesetzlichem Lebenswandel, sondern vielmehr mit den Hetären der Griechen zu vergleichen. Die Vesyà ist ein Charakter, wie sie sich immer da zeigen müssen, wo die bestehende Sitte den verheiratheten Frauen den Eintritt in die Gesellschaft verbietet, oder ihnen denselben nur auf Kosten des weiblichen Rufes eröffnet. Zur Klasse der Prakarana's gehören die Stücke Mrichchakati, Màlati und Màdhava. 3) Das Bhána, welches nach seiner technischen Bestimmung nur aus einem Monolog in Einem Akt besteht, worin der Darsteller eine Menge von Begebenheiten, welche entweder ihm selbst, oder Andern geschehen sind, in dramatischer Form erzählt. Liebe, Krieg, Betrug, Intriguen und Täuschungen aller Art sind die hier geeigneten Gebiete und der Erzähler kann seinen Vortrag durch einen angeblichen Dialog mit einem imaginairen Zwischenredner beleben. Diese Gattung erfordert eine feine und gebildete Sprache, und Musik und Gesang beginnen und schließen die Darstellung. Die Bauchrednerkunst, welche in Indien nicht unbekannt war, soll öfter zu den fingirten Dialogen angewandt worden sein. Zu dieser Gattung gehört Sàreda, Tilaka. 4) Das Vyáyoga, eine dramatische Darstellung irgend einer kriegerischen Handlun,g woran durchaus keine Frauen Antheil nehmen dürfen, so daß das Gefühl der Liebe gänzlich davon ausgeschlossen bleibt. Das Stück ist auf einen Akt, eine Handlung und die Dauer von einem Tage beschränkt, und der Held muß ein Krieger oder Halbgott sein. Zu dieser Klasse gehörig werden angeführt die Stücke Saugandhikàharanam, Jàmadagnya Jaya, Dhananjaya Vijaya. 5) Das Samavakàra ist die dramatische Darstellung eines mythologischen Gegenstandes in drei Akten, wovon die Handlung des ersten Akts gegen neun Stunden einzunehmen

hat, des zweiten drei und eine halbe Stunde, und des dritten ein und eine halbe Stunde. Götter und Dämonen treten hier auf, obgleich auch sterbliche Wesen dazu eingeführt werden können. Der Held ist kein Einzelner, sondern es kann deren so viel als zwölf geben, als Krishna und andere Gottheiten. Obwohl die Liebe in dieser Gattung zulässig ist, so muß doch die darin vorherrschende Leidenschaft der Heroismus sein. Stürme, Kämpfe, Eroberungen von Städten können darin mit allem Aufwand und Pomp des Krieges, mit Elephanten, Pferden und Wagen vorübergeführt werden. Man sieht daraus, daß auch die Indier schon große Spektakelstücke gekannt haben müssen. Wilson bemerkt, daß diese Darstellungen gewöhnlich in freier Luft, auf einer großen Ebene und in chaotischer Unordnung stattgefunden haben. Am anziehendsten und am besten ausgeführt sind die Prozessionen. So wurde der Einzug von Ramá und Sitá in Benares im Jahr 1820 zu einer reichen, malerischen und unterhaltenden Scene benutzt. Als ein altes Beispiel dieser Art wird Samudra Mathanam angeführt. 6) Das Dima ist mit der vorigen Gattung verwandt, hat aber einen mehr düstern Charakter und beschränkt sich auf die Darstellung schrekkensvoller Begebenheiten, als da sind, böser Vorbedeutungen, Bezauberungen, Belagerungen und Schlachten. Es umfaßt vier Akte und der Held muß ein Dämon, Halbgott oder eine Gottheit sein. Als Beispiel wird das Stück Tripuradaha angeführt, welches die Zerstörung des Dämons Trigura durch Shivà darstellt, worin drei Städte verbrannt werden. 7) Das Jhámriga ist eine Art Intriguenstück in vier Akten, in welchem der Held ein Gott oder berühmter Sterblicher, die Heldin eine Göttin ist. Liebe und Heiterkeit sind die vorherrschenden Gefühle. Die Heldin ist der Gegenstand eines Krieges oder Streites und

die Anschläge des Helden dürfen sich mit Mißgeschick, nicht aber mit dem Tode endigen. Als Beispiel dieser Gattung wird das Kusumusekhara Vijaya angeführt. 8) Das Anka. Einige halten dies für ein Stück in einem Akt, Andere für einen Supplementakt, der als Introduction eines Drama's, oder zur weitläuftigeren Auseinandersetzung einer Begebenheit dient. Der Stoff muß bekannt und der Held ein Sterblicher sein; der pathetische Stil ist darin vorherrschend. Ein Stück dieser Art ist Sermischtha Yayati. 9) Das Vithi hat einige Aehnlichkeit mit dem Bhana; es ist einaktig und kann von einem einzigen Darsteller aufgeführt werden, obgleich das Dasa Rúpaka deren zwei erfordert. Jedenfalls muß es eine Liebesgeschichte sein, in komischem Dialog vorgetragen und bestehend aus Equivoquen, Räthseln, Scherzen, Wortspielen, ironischen Lobspendungen und scherzhaften Schimpfreden. Es mag einige Verwandtschaft gehabt haben mit den Fabulae Attellanae der alten Toskaner. 10) Das Prahasana ist eine Farce oder komische Satire, und geißelt vorzüglich die geheiligten und privilegirten Orden der Gemeinschaft der Brahmanen, Ascetiker, wie auch sonst die Männer von Rang und Reichthum, Prinzen und sonstige Vornehme. Die Laster, die an den beiden Letztern gerügt werden, sind der Mißbrauch des Reichthums, ihre niedere Sinnlichkeit, weniger ihr tyrannischer Despotismus. Die Gegenstände der Satire gegen die beiden ersteren sind ihre Sinnlichkeit und Heuchelei. Diese Stücke gleichen in gewisser Beziehung den Komödien des Aristophanes, doch fehlt ihnen dessen überschwellende Fröhlichkeit und glänzende Erfindung, auch ermangeln sie des höhern Verdienstes der Poesie und des Witzes, obwohl sie voll Schärfe und Laune sind. Hásyárnava, Kautuka Servaswa, und Dhurtta Narttaka sind Stücke dieser Gattung. Der Stoff dieser Stücke

muß erdichtet, der Held ein Brahmane, König oder Schurke sein. Das dramatische Personal ist aus Hofleuten, Bettlern, Rittern, Buhlerinnen, Dienern und Spitzbuben zusammengesetzt, und das untergeordnete Personal muß das niedere Prakrit oder den Localdialect sprechen.

Die zweite Klasse der dramatischen Poesie der Indier, die Uparúpakas, stellt sich in noch zahlreicheren Arten und Formen dar, deren Unterschiede jedoch meist nur in äußerlichen und unwesentlichen Dingen bestehen, weshalb wir uns eines näheren Eingehens auf die einzelne Bedeutung dieser dramatischen Spielarten hier enthalten können, als da sind: Prakaraniká, das Trotaka, Goschti, Sattaka, Prasthána, welches aus zwei Akten besteht, und mit dem Namen des Sclavendrama's belegt werden kann, indem es die sonderbare Eigenthümlichkeit hat, daß die Helden und Heldinnen, die darin auftreten, Sclaven sein müssen, und alle übrigen Personen müssen Ausgestoßene und Verworfene sein, welche sich mit Gesang und Tanz, die den Hauptinhalt dieser Gattung bilden, äußern; ferner das Uttathya, ein mythologisches Drama, Kávya, Prenkhana, Hásaka, Sanlápaka, Srigaditam, Silpaka, ein Drama, dessen Held immer ein Brahmane ist, der einen Ausgestoßenen zum Vertrauten hat; Wunder und Zaubereien aller Art geschehen, und die Handlung geht an einem Orte vor, wo todte Körper verbrannt sind; ferner das Vilasiká, Durmalliká, Hallisá, Bhaniká *).

Das bestimmte dramaturgische System, welches die Indier in ihrer Poesie ausgebildet haben, hat auch für

*) Vergl. Wilson, Specimens of the theatre of the Hindus I. 19 folg. Rosenkranz hat in seinem Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie I. 41 folgd. einen deutschen Auszug aus der trefflichen Abhandlung Wilson's über die indische Dramaturgie gegeben.

die scenischen Einrichtungen ihrer Bühne und für den ganzen theatralischen Apparat genaue Vorschriften geschaffen. So muß die Aufführung jedes Stücks durch ein kleines Vorspiel eröffnet werden, in welchem der Schauspieldirector, und ein Mitglied der Gesellschaft selbst, Schauspieler oder Schauspielerin, hervortreten, um dem Publikum Nachricht von dem Verfasser, seinem Werk, den Schauspielern, und den dem Drama selbst vorausgegangenen früheren Begebenheiten zu ertheilen. Nachdem in diesem Prolog zugleich Gebet und Gesang abgehalten, beginnt das Stück, zu dessen Durchführung, außer den handelnden Personen, noch der Einführer, Pravesáka, welcher den Wechsel der Scenen anzeigt, und der Dolmetscher, Vischkambha, erforderlich sind. Der letztere ist gewissermaßen der Clown oder Hanswurst des Theaters, indem er sowohl die Lücken in der vorgehenden Geschichte durch Erzählungen auszufüllen, als auch überhaupt durch allerhand Kurzweil und Possen die Zuschauer zu ergötzen hat. Häufig erscheinen diese Personen auch in eine engere Verbindung mit der dramatischen Handlung selbst gesetzt. Der Akt, oder Anka, wird dadurch bezeichnet, daß sämmtliche Personen die Bühne verlassen, und die Zahl der Akte kann sich von einem bis auf zehn erstrecken. Der erste Akt, Ankamukha, dient nur prologartig zur Exposition des Ganzen. Aus ihm müssen sich die späteren Akte in folgerechter Entwickelung ergeben. Die indische Dramaturgie hat auch für die Gefühle und Leidenschaften der Helden und Heldinnen eine eigenthümliche Classification erfunden, nach der die Personen des Drama's sich in bestimmten Typen darstellen müssen. Die hauptsächlichsten Eigenschaften des Nayaka, oder Helden, sind: **lalita**, heiter, gutgelaunt, leichten Sinns, **sánta**, edel und tugendhaft, **dhirodàtta**, hochstrebend, aber mit Mäßigung und Festigkeit, **udatta**, glühend und ehrgeizig. Diese

Bestimmungen zerlegen sich wieder in 48 Species, welche, indem sie wieder nach ihrem irdischen, halb göttlichen oder himmlischen Ursprung sich abtheilen, dadurch bis zu 144 Arten sich vervielfältigen. Die richtige Mischung dieser Eigenschaften zu einem festen Charakterbild wird dann als das Hauptergforderniß der dramatischen Darstellungskunst angesehen. Die Heldinnen oder Náyiká's werden ebenso nach bestimmt gegebenen Anschauungen gebildet. Nach den verschiedenen Gattungen der dramatischen Stücke selbst erscheinen sie bald als Nymphen des Himmels, als Bräute der Halbgötter, Frauen der Heiligen und weibliche Heilige selbst, wie auch als Gottheiten der Wälder und Flüsse. In den Stücken, die rein erdichtet sind, sieht man dagegen Prinzessinnen und Courtisanen, deren Gestalten der Mythologie oder der Phantasie des Dichters angehören können; in den Intriguenstücken aber die verschiedenen Insassen des Harems, die sich gewöhnlich als Portraits aus dem wirklichen Leben darstellen. Man darf sich nicht wundern, wenn man das Weib überhaupt in freieren Lebensbewegungen im indischen Drama sich zeigen sieht, als es sonst die socialen Gewohnheiten des Orients mit sich zu bringen scheinen, da bei dem Volke der Indier die Einschränkungen und Ausschließungen der Frauen im strengeren Maaße erst der späteren, von den Muhamedanern angeeigneten Sitte angehören. Die Frauen unterscheiden sich in verschiedenen Arten als Swakiya, die Frau eines Individuums selbst, Parakiya, die Frau oder Tochter einer andern Person, und Sámányá, ein in unabhängiger Lage sich befindendes Frauenzimmer. Die verschiedenen Eigenschaften, welche diesen dreien zukommen, sind Mugdhá, jugendlich, Praurhá, herangewachsen, und Pragalbhá, reif, woraus sich wieder, in ferneren Unterabtheilungen, mehrfache Varietäten ergeben. Dagegen ist, aus einem gewissen

moralischen Zartgefühl, die Intrigue im indischen Drama so beschränkt, daß eine Parakiya, oder das Weib eines Andern, niemals zum Gegenstand der intriguanten Verwickelung selbst gemacht werden kann. Die Zustände, in welchen sich eine Náyiká befinden kann, sind an der Zahl acht: Swàdhinapatikà, Eine, die ihrem Gatten treu ergeben ist, Vàsakasajjà, ein in Erwartung ihres Liebhabers hingerissenes Frauenzimmer, Virahotkanthità, eine um die Abwesenheit ihres Gatten Leidtragende, Khandità, die sich um die entdeckte Untreue eines Liebhabers quält, Kalahàntarità, die sich um eine wirkliche oder eingebildete Vernachläßigung ärgert und bekümmert, Vipralabdhá, die sich betrübt, weil ihr Liebhaber seine Bestimmung verfehlt hat, Proshitabhartrikà, eine Frau, deren Gatte oder Liebhaber sich in einem fremden Lande befindet, und Abhisàrikà, ein Frauenzimmer, die ausgeht ihren Liebsten zu finden, oder die ausgeschickt hat ihn zu suchen. Der weiblichen Zierden, welche jede Heldin besitzen muß, werden zwanzig von den indischen Dramaturgen errechnet.

Die dramatischen Personen, welche den Helden und die Heldin des Stücks umgeben, machen den Anga oder Körper des Drama's aus. Darunter ist der Pilamerdha, der Freund und Vertraute des Helden, der auch zuweilen als Held zweiter Klasse mit der Haupthandlung verbunden erscheint. Eine bedeutende Stellung nimmt aber im Drama der Pratinayaka ein, welcher als der Gegenpart des Helden dasteht und denselben zu bekämpfen sucht. Diese Charaktere haben wieder ihre besonderen Umgebungen, die als Hofleute, Minister, Officiere und Begleiter aller Art sich darstellen können. Darunter sind jedoch zwei Personen, der Vita und der Vidùshaka, die als eigenthümliche Figuren des indischen Theaters nicht fehlen dürfen. Der Charakter des Vita ist ein ganz besonderer, in allen schönen Künsten,

Bestimmungen zerlegen sich wieder in 48 Species, welche, indem sie wieder nach ihrem irdischen, halb göttlichen oder himmlischen Ursprung sich abtheilen, dadurch bis zu 144 Arten sich vervielfältigen. Die richtige Mischung dieser Eigenschaften zu einem festen Charakterbild wird dann als das Haupterforderniß der dramatischen Darstellungskunst angesehen. Die Heldinnen oder Náyiká's werden ebenso nach bestimmt gegebenen Anschauungen gebildet. Nach den verschiedenen Gattungen der dramatischen Stücke selbst erscheinen sie bald als Nymphen des Himmels, als Bräute der Halbgötter, Frauen der Heiligen und weibliche Heilige selbst, wie auch als Gottheiten der Wälder und Flüsse. In den Stücken, die rein erdichtet sind, sieht man dagegen Prinzessinnen und Courtisanen, deren Gestalten der Mythologie oder der Phantasie des Dichters angehören können; in den Intriguenstücken aber die verschiedenen Insassen des Harems, die sich gewöhnlich als Portraits aus dem wirklichen Leben darstellen. Man darf sich nicht wundern, wenn man das Weib überhaupt in freieren Lebensbewegungen im indischen Drama sich zeigen sieht, als es sonst die socialen Gewohnheiten des Orients mit sich zu bringen scheinen, da bei dem Volke der Indier die Einschränkungen und Ausschließungen der Frauen im strengeren Maaße erst der späteren, von den Muhamedanern angeeigneten Sitte angehören. Die Frauen unterscheiden sich in verschiedenen Arten als Swakiya, die Frau eines Individuums selbst, Parakiya, die Frau oder Tochter einer andern Person, und Sámányá, ein in unabhängiger Lage sich befindendes Frauenzimmer. Die verschiedenen Eigenschaften, welche diesen dreien zukommen, sind Mugdhá, jugendlich, Praurhá, herangewachsen, und Pragalbhá, reif, woraus sich wieder, in ferneren Unterabtheilungen, mehrfache Varietäten ergeben. Dagegen ist, aus einem gewissen

moralischen Zartgefühl, die Intrigue im indischen Drama so beschränkt, daß eine Parakiya, oder das Weib eines Andern, niemals zum Gegenstand der intriguanten Verwickelung selbst gemacht werden kann. Die Zustände, in welchen sich eine Nàyiká befinden kann, sind an der Zahl acht: Swàdhinapatikà, Eine, die ihrem Gatten treu ergeben ist, Vàsakasajjà, ein in Erwartung ihres Liebhabers hingerissenes Frauenzimmer, Virahotkanthità, eine um die Abwesenheit ihres Gatten Leidtragende, Khandità, die sich um die entdeckte Untreue eines Liebhabers quält, Kalahàntarità, die sich um eine wirkliche oder eingebildete Vernachläßigung ärgert und bekümmert, Vipralabdhá, die sich betrübt, weil ihr Liebhaber seine Bestimmung verfehlt hat, Proshitabhartrikà, eine Frau, deren Gatte oder Liebhaber sich in einem fremden Lande befindet, und Abhisàrikà, ein Frauenzimmer, die ausgeht ihren Liebsten zu finden, oder die ausgeschickt hat ihn zu suchen. Der weiblichen Zierden, welche jede Heldin besitzen muß, werden zwanzig von den indischen Dramaturgen errechnet.

Die dramatischen Personen, welche den Helden und die Heldin des Stücks umgeben, machen den Anga oder Körper des Drama's aus. Darunter ist der Pilamerdha, der Freund und Vertraute des Helden, der auch zuweilen als Held zweiter Klasse mit der Haupthandlung verbunden erscheint. Eine bedeutende Stellung nimmt aber im Drama der Pratinayaka ein, welcher als der Gegenpart des Helden dasteht und denselben zu bekämpfen sucht. Diese Charaktere haben wieder ihre besonderen Umgebungen, die als Hofleute, Minister, Officiere und Begleiter aller Art sich darstellen können. Darunter sind jedoch zwei Personen, der Vita und der Vidùshaka, die als eigenthümliche Figuren des indischen Theaters nicht fehlen dürfen. Der Charakter des Vita ist ein ganz besonderer, in allen schönen Künsten,

besonders in Poesie, Gesang und Musik, muß er wohl bewandert sein, und er ist immer einem Manne oder einer Frau als Begleiter zugesellt, welche letztere jedoch in diesem Falle eine Courtisane ist. Zuweilen erscheint er wie der Parasit in der griechischen Komödie, doch darf er bei aller Abhängigkeit, in der er zu den übrigen Personen stehen muß, niemals verächtlich werden. Der Vidushaka dagegen ist der Buffo des indischen Theaters, der als demüthiger Begleiter zu einem Prinzen oder vornehmen Mann erscheint, obwohl er selbst seltsamer Weise immer ein Brahmane ist. Er muß stets lebendig und beweglich auf der Scene erscheinen, ein lustiges und possenhaftes Wesen haben, und in jeder Beziehung eine lächerliche Persönlichkeit abgeben. Die Nàyikà oder Heldin des Stücks hat ihre bestimmte Gefährtin und Vertraute, wozu besonders eine Milchschwester sich empfiehlt, oder, wenn die Heldin eine Königin ist, eine ihrer Favoritdamen. In mehreren Dramen wird diese Partie vorzugsweise durch fromme Frauenzimmer ausgefüllt, die dann gewöhnlich aus der Buddhasekte sind *).

Nicht minder haben die Gefühle, welche durch das Drama erregt werden müssen, und die im Indischen Rasas heißen, ihr bestimmt ausgebildetes System und ihre genaueste Classification erhalten. Diese Gefühle, die ein sehr weitläufig behandelter Gegenstand der indischen Dramaturgie sind, müssen in der Composition des Stückes eingeschlossen liegen, aber sie werden sichtbar durch den Einfluß der Handlung auf das Gemüth des Lesers oder Zuschauers. Auf die Sprache hat das indische Drama eine große Sorgfalt verwendet. Die gewöhnliche Handlung, der Dialog, ist größtentheils in Prosa, sobald aber Betrachtungen

*) Vergl. Wilson a. a. O. I. S. 34—65.

und Beschreibungen von höherem poetischen Schwung eintreten, wird der Vers gebraucht. Die ganze Reichhaltigkeit der Sanscrit-Metren entfaltet sich dann, vom Anushtubh bis zum Dandaka, oder von Versen zu vier achtsylbigen Zeilen, bis zu Versen, die eine Sylbenzahl von 27—199 fassen. Die verschiedenen Charaktere, welche im Drama auftreten, haben zugleich ihre besonderen Sprachformen, die ihnen eigenthümlich sind. Der Held selbst und die übrigen Hauptpersonen des Stücks sprechen das Sanscrit, die Frauen dagegen und die untergeordneten Charaktere bedienen sich des Prâkrits, welches nur eine andere, durch einen weicheren Dialekt bestimmte Modifikation dieser Sprache ist. Die verschiedenen Dialekte des Indischen erhalten überhaupt ihre eigenthümliche und feste Stelle im Drama. Die Heldin und die bedeutendsten weiblichen Charaktere sprechen das Saurasenî, die Begleiter königlicher Personen Mâgadhi, die Diener Rajputs und die Kaufleute Arddha, ein halbes oder gemischtes Mâgadhi. Der Vidushaka spricht das Prâchi oder den östlichen Dialekt, Schelme bedienen sich des Avantikâ, oder der Sprache von Dugein, und die Intriguanten haben die Sprache des Dekhin oder der Halbinsel. Alle anderen Figuren, Kuhhirten, Ausgestoßene, Jäger, bedienen sich ihrer ihnen eigenthümlich zustehenden Sprachformen. Selbst die bösen Menschen des Stücks reden ihren besonderen Jargon, und die Pisâchas oder Kobolde, wie sie die Scene betreten, reden einen Dialekt des Prâkrit, der Paisâchi genannt wird. Das indische Drama scheint durch diese abgepferchten Gebiete der Sprache, welche es jedem Charakter nach seinen verschiedenen menschlichen Stellungen überweist, die kastenmäßige Absonderung des indischen Lebens überhaupt wiederzuspiegeln.

Die scenische Einrichtung des indischen Theaters scheint

sehr einfach gewesen zu sein, um so mehr, da es kein besonderes Theatergebäude für die dramatischen Vorstellungen gab, sondern gewöhnlich in irgend einem Zimmer oder einer Halle der Königspaläste gespielt wurde. Ein einfacher Schirm oder Vorhang sonderte die Schauspieler von den Zuschauern ab. Die Bühne selbst hieß Ranga Bhùmi, oder Nepathya, und war sehr beschränkt, obwohl es, nach dem Inhalt vieler indischen Stücke zu schließen, auch nicht an Maschinerieen gefehlt haben kann, wie denn auch Thronsitze, Waffen, mit lebenden Thieren bespannte Wagen, vielfältig in Gebrauch gewesen sein müssen. Genau war man in der Beobachtung der Kostüme, und die Frauen wurden in der Regel auch durch Frauen selbst dargestellt, obwohl auch Männer und Jünglinge namentlich in den ernsteren weiblichen Rollen häufig aufgetreten zu sein scheinen. In den Einzelnheiten der Bühnendarstellung gab es für den Schauspieler die genauesten Vorschriften, die auch auf das innere Wesen des Dramas selbst ihren Einfluß üben, wie z. B. darauf, daß die eigentliche tragische Katastrophe, namentlich alles Blutvergießen u. dgl. niemals angesichts der Zuschauer geschehen darf *).

Die dramatische Poesie der Indier ist in Europa besonders durch die Sâkuntalâ des Kalidâsas, welcher Dichter im ersten Jahrhundert vor Christus am Hofe des Vikramaditya gelebt, eingeführt worden. Diese herrliche, seelenvolle Dichtung, welche den indischen Geist in aller seiner Gemüthszartheit und innerlichen Tiefe charakterisirt, wurde zuerst in einer wortgetreuen englischen Uebersetzung von William Jones (Calcutta 1789) bekannt gemacht, worauf Georg Forster eine deutsche Uebertragung mit Erläuterungen (Mainz und Leipzig 1791, zweite Ausgabe

*) Vergl. Wilson, a. a. O. I. S. 66 folgd.

Frankfurt 1803) herausgab. Sâkuntalâ ist seitdem der Liebling der europäischen Lesewelt geworden, und für ihr sinniges Traumleben im einsamen Wald, für ihre Liebesspiele und zärtlichen Lieder, für ihr Unglück, durch den Bann eines Zauberfluchs von dem geliebten königlichen Gatten vergessen worden zu sein, und für die endliche Wiedervereinigung der reinsten und empfindungsvollsten Liebe, haben sich überall die lebendigsten Sympathieen gezeigt. Dies wunderbar zarte Drama zeigt uns die romantische Fülle und Tiefe des indischen Geistes in einer eigenthümlich klaren, durchsichtigen und harmonisch abgerundeten Form, und was im Epos sich zu diesen colossalen phantastischen Gebilden verzerrt und massenhaft angehäuft hat, dies überschwängliche Ineinandergehen von Natur und Geist, das erscheint hier im Drama zu einem freien, sinnigen, maaßvollen Ganzen ausgearbeitet. In diesem Spiel der Sâkuntalâ mit ihren Blumen, Pflanzen und Thieren, welche sie zu Vertrauten ihrer Liebe und ihres innersten Herzens macht, sieht man die Elemente des geistigen und natürlichen Lebens, zwischen denen sonst die indische Weltanschauung in so wilden Kämpfen hin- und herschwankt, in einem süßen Einklang sich zusammenfinden. Eine andere dramatische Dichtung des Kalidasás ist Prikamas und Urvasi (der Held und die Nymphe), welches eine mit der Sâkuntalâ durchaus verwandte Fabel und Charakterdarstellung enthält. Eine englische Uebersetzung dieses Stückes hat Wilson, im ersten Bande seines Theaters der Hindu's, gegeben. In einer deutschen Uebertragung kann man den vierten Akt in den Wiener Jahrbüchern der Literatur (1829. Band 46, S. 13—26) lesen. Ein anderes von Wilson übersetztes Drama, das Einige dem Kalidásas zugeschrieben haben, heißt Agnimitra und Malavika, ein indisches Familiengemälde, das die in

mannigfachen Verwickelungen sich abspinnende Geschichte des Königs Agnimitra darstellt, doch trägt es in mehreren Zügen den Stempel einer späteren Abkunft an sich. Andere indische Dramen, die wir namentlich durch Wilson zuerst kennen gelernt haben, sind: Mrichchhakati, in zehn Akten, als dessen Verfasser Sudraka, König von Ujjayini, ein Zeitgenosse des Kalidásas, angegeben wird. Dieses alte Drama, das eine überaus interessante Verwickelung behandelt, ist in einem durchaus einfachen und kunstlosen Stil gehalten, und ist reich an spannenden Scenen und Situationen. Unter den späteren dramatischen Dichtern der Indier ist Bhavabhuti, auch Srikantha genannt, anzuführen, der im achten Jahrhundert nach Christus gelebt haben soll. Es sind von ihm drei Stücke vorhanden, welche Wilson in seinem Theater der Hindu's zum Theil übersetzt, zum Theil dem Inhalt nach angegeben hat. Zuerst Málati und Mádhava, ein Stück von großen Schönheiten, und mit vielem Aufwand kunstvoller Technik ausgearbeitet. Der Dichter ist zugleich Gelehrter und Philosoph, und kann sich nicht enthalten, seine Weisheit in schulmäßigen Sätzen mitten in das Gedicht hineinzustreuen. Sein anderes Stück heißt: Máhavira Cheritra, eine dramatische Gestaltung aus dem Rámayána, indem der Dichter die Abenteuer Ráma's, mit genauer Anknüpfung an die Folge der Erzählung im Epos, in sieben Akten darstellt. Eine Fortsetzung dieses Stückes lieferte er in seinem Uttara Ráma Cheritra. —

Fassen wir jetzt, nach Betrachtung der indischen Poesie, noch einmal die charakteristischen Eigenthümlichkeiten zusammen, durch welche sich die Bildungsstufe und Weltan-

schauung dieses Volkes ausgeprägt zeigt, so erblicken wir hier das mythische Volksbewußtsein noch im Gegensatz und Kampf mit der äußeren plastischen Lebensgestaltung begriffen. Je mehr geistige Innerlichkeit das indische Volk bewegte, desto schärfer trennten sich in seiner Anschauung sowohl wie in seiner Kunstbildnerei noch die Elemente des **Bildes** und des **Gedankens** auseinander, und das Bild der Gottheit ward von vorn herein nur mit dem Bewußtsein hingestellt, daß es ein unvollkommenes und mangelhaftes Zeichen für dasselbe sei, und daß die wahre Bedeutung davon in der innerlichen Vorstellung, im Denken und im Gefühl der Gläubigen zurückgeblieben sei, dem aber in seiner Tiefe und Fülle gar nicht genügt werden könne durch das **Bild**. Die Symbole, welche dies Volk zum Ausdruck seiner inneren Gedankenwelt gefunden, schweifen daher immer in das Maßlose und Ungeheuere hinüber, und können sich nicht genug thun an Zeichen und Attributen, um den unendlichen Inhalt, auf den sie bezogen werden, zu erschöpfen.

Die vielfachen Incarnationen, welche der indische Gott Wischnu erfuhr, stellen in der indischen Religionsanschauung das eigentliche Wesen dieser nach Verkörperung sich drängenden Symbolik des Geistes dar. In endlosen Gestaltungen stürzt sich der Gott in die Materie hinein, und kann doch seine Wesenheit in den Formen derselben gar nicht ersättigen, weshalb er eine Incarnation nach der andern zur Vollbringung seiner selbst erwählt. Es giebt daher gar nichts Festes und Bestimmtes auf dieser Stufe des Symbols, welche uns das indische Bewußtsein vorführt, sondern alle Zeichen und Sinnbilder taumeln in wilder Mannigfaltigkeit durcheinander, eine Gestalt verwandelt sich urplötzlich in die andere, und die buntscheckigste Sinnlichkeit, die das Leben des Geistes bedeuten soll, schiebt

sich in maaßlosen Gebilden hin und her. Die göttliche Verehrung des Affen erscheint als das wahre Symbol dieser endlichen Verzerrung des Absoluten. Die bunte, vielbewegliche Endlichkeit, welche hier gewissermaßen der das Ewige nachgrimassirende Affe der Unendlichkeit ist, erscheint in der Gestalt des Affenkönigs Hanuman von der höchsten Bedeutung. Dieser Affe ist in dem Râmâyana der Vollbringer wahrer Heldenthaten, und tritt als eine der wichtigsten Figuren in den Vordergrund. Als ein Symbol der Weltklugheit aber zeigt sich der Elephant, der als der Weltträger erscheint, denn acht Elephanten tragen die Welt auf ihren Rücken. In dem Stier und der Kuh aber wird ein Göttliches unmittelbar angeschaut, und es wird besonders die göttliche Zeugungskraft des Siwas und der Parwati darin verehrt. Die natürliche Zeugung ist überhaupt eine Grundanschauung der indischen Phantasie, welche darin die unendliche Macht alles geistigen Hervorbringens ausdrücklich als ein Natürliches bekennt. In der berühmten Episode aus dem Râmâyana liegen Siwas und Umà hundert Jahre lang in ununterbrochener ehelicher Umarmung, und diese colossale Gewalt des Zeugungsakts, von dem Siwas nur auf vieles Bitten der übrigen darüber erschrockenen Götter abläßt, wird in dem indischen Gedicht mit einer wunderbaren, alle Vorstellung überbietenden Genauigkeit zergliedert.

Als ein wesentlicher Zug an dieser phantastischen Symbolik der Indier ist noch der zu bemerken, daß darin zum ersten Mal die wirkliche Menschwerdung Gottes uns entgegentritt, indem die Gottheit sich hier mit ihrem vollen Wesen in die menschliche Gestalt und in das menschliche Schicksal hineinbegiebt, und dazu aus dem Schooß eines sterblichen Weibes heraus geboren werden muß. Wishnu hat als Fisch, als Schildkröte, als Eber und

als Zwerg, in welcher Gestalt er als Ueberwinder des Bali erscheint, noch nicht der menschlichen Geburt bedurft, in die er eingeht als Râma, denn der Raschasas von Lanka, das eigentlich böse Prinzip, das sich selbst in frevelhafter Eigenmacht zur Gottheit auflehnen will, es kann der hier hervortretenden Vorstellung nach nur durch den Menschensohn überwunden werden, und als dieser Ueberwinder wird Râmâ der Träger einer neuen geistigen Entwickelung des indischen Volkes, worin die Begründung des Brahmanenthums den Sieg höhern und reineren Geisteslebens gegen die alte wilde Naturmacht verkündet. Hier als Ueberwinder erscheinend, wird Wischnu in seiner neunten Verwandlung zu dem in seiner Siegesherrlichkeit sich darstellenden Gott, in welcher Bedeutung er Krishnas heißt; der Beste der Männer, dessen Haupt mit Blumen gekränzt ist. Als solcher ist er der freundliche Geleiter und Hort der menschlichen Lebenskämpfe, der Fürst des Friedens. Seine Lehre, die in der großen Episode des Mahabharata, Bhâgavad-Gita, dargestellt ist, zeigt auf die geistige Ueberwindung aller blinden natürlichen Nothwendigkeit des Daseins hin. Das ewige unsichtbare Leben des Geistes wird in dieser Lehre verkündet, und aus dieser Unsichtbarkeit des ewigen göttlichen Gedankens heraus, welche Krishnas selbst ist, muß die Welt sich zur wahren Sichtbarkeit entfalten, worin sie zu ihrem eigentlichen Leben in Gott selbst gelangt. Alle Dinge der Schöpfung leben in Krishnas, obwohl er nicht in den Dingen einwohnend lebt, sondern das Erdenleben und die Natur, über denen er behütend schwebt, sind in allen ihren Wandelungen und Hervorbringungen unter seine Obhut gestellt. Die eigentliche Spitze dieser Lehre aber ist die Buße, durch welche der Geist sich hinwegkehrt über alle Anfechtungen und Täuschungen des wechselnden Lebens, indem er sich selbst abstumpft gegen

den Reiz aller natürlichen Daseinsformen, und dadurch den Besitz des Ewigen erringt. Der Gott Krishnas selbst stirbt, nachdem er den Krieg gegen die Pandawen beendigt hatte, an einem Baum mit einem Pfeil durchschossen *).

Die Hindeutung auf das Christenthum, welche in dieser indischen Lehre der Bhagavad-Gita liegt, ist oft genug herausgekehrt worden. In dem alten Buddhaismus schon hat Creuzer das Wesen der katholischen Kirche wiedererkennen wollen. Wir müssen uns zunächst anschaulich zu machen suchen, wie das indische Bewußtsein, mit seinen unbestimmt zwischen Geist und Natur hin- und hergeworfenen Symbolen, ungestüm nach einer Einheit des geistigen und leiblichen Daseins ringt, ohne dieselbe in einer beruhigten Anschauungsform festhalten und zu dem ächten Bild, in welchem sich der höchste Sieg des Daseins offenbart, gestalten zu können. Im Krishnas ist Gott allerdings schon in menschlicher Gestalt hervorgetreten, und wirklich Mensch geworden, es ist das ächte Bild für das Bewußtsein in ihm angedeutet, das aber in dem indischen Leben noch nicht Wirklichkeit zu werden vermag, wie es erst durch das Christenthum auf einer höheren und geistigeren Stufe der Offenbarung zu werden bestimmt ist, nachdem im Hellenenthum zuvor dies Menschenthum der Gottheit in seiner bloß natürlichen Form, auf der Stufe des plastisch gewordenen Ideals, hatte verherrlicht werden müssen. Im Krishnas drängen sich alle sonst zerstreuten Formen der Natürlichkeit zusammen, um in ihm ihr geistiges Band zu finden, und einer Einheit des Geistes in ihm sich zu unterwerfen. Die Dreifachheit des urgöttlichen Wesens, wie sie schon in dem indischen Bewußtsein lebt, hat sich im Krishnas zu einer Einheit zusammengefaßt, welche das

*) Vrgl. Stuhr, die Religionssysteme des Orients. S. 123 f.

ganze Dasein als wahrer Lebenshauch durchdringt, und in den Urgrund der Natur und des Geistes zugleich ihre Wurzeln hinabgesenkt hat. Aber es kann sich unter diesem Volke noch keine einheitliche und harmonische Lebensgestaltung daraus zusammenfügen, und es erhebt sich hier immer wieder der schroffe Gegensatz von Natur und Geist, und die damit verbundene Vernichtung der individuellen Persönlichkeit, an welche das Bewußtsein auf dieser Stufe unrettbar verfällt. So muß sich das Märtyrerthum in allen Epochen der indischen Volksentwickelung immer wieder als die höchste Spitze des Bewußtseins herauskehren. Selbst auf der höchsten Stufe ihrer Weisheit setzt diese Weltanschauung den wahren Werth des Daseins doch nur wieder in die Trennung des Geistigen und Natürlichen, und ihr Ideal ist demgemäß nicht das Handeln und die lebendige persönliche Bewegung der That, sondern das Büßen, das Ertödten der natürlichen Kraft des Lebens. Dies indische Märtyrerthum, in dem Görres und Andere so viel Christliches haben wiederfinden wollen, hat sich denn auch bis in die spätere christliche Denkweise selbst wieder gewaltig hineingedrängt, und es wiederholt sich in der ersten ascetischen Epoche des Christenthums, das darin noch seinen mächtig nachwirkenden Zusammenhang mit der Geistesart des Orients aufzeigt.

---

4. Persien.

Dem vielfach verschlungenen indischen Bewußtsein gegenüber haben wir in dem geistigen Leben des persischen Volkes eine einfachere und mehr zu einer klaren Einheit

des Gedankens hinstrebende Symbolik zu betrachten. In dem persischen Lichtsymbol, welches der ursprüngliche Ausdruck der Weltanschauung dieses Volkes ist, handelt es sich um keine künstliche Bildnerei einer religiösen Vorstellung, sondern das Natürliche ist und bedeutet hier vielmehr das Göttliche unmittelbar selbst. Ormuzd, der Gott des Lichts, ist zugleich das absolut gute Wesen, weil er das absolut reine Licht selbst ist. Vor Erschaffung aller Dinge war das Wort, das vom Throne des Guten her gegeben worden, und aus welchem das Urlicht geflossen, welches Ormuzd ist, der ewige Lichtquell, Erstgeborner aller Wesen. In ebenso entschiedener natürlicher Einheit des Finstern und Bösen steht ihm das Reich des Ahriman gegenüber, und die ganze Weltanschauung bewegt sich in diesem einfachen Dualismus, der in dem Kampf und der Mischung des Gegensatzes das wahre Bestehen der Dinge erblickt, und wo durch den Kampf dieser beiden unendlichen Prinzipien das Endliche sich wahrhaft in Gott gesetzt sieht, wie es die höhere Lehre der Magier ausgedrückt hat. Von dieser Anschauung aus erblickt der Geist in allen sinnlichen Erscheinungen des Lebens und der Natur eine Masse persönlicher Gestaltungen, die als Zaubergebilde alle Räume bevölkern und durchdringen, und so erscheint Persien als die eigentliche Heimath der Geister und Gespenster, welche hier als der Ausdruck einer deutungsvollen Naturbetrachtung erscheinen, und das unendlich Zusammenhängende in der Kette aller Wesen und Dinge anzeigen. Der schaffenden und dichtenden Phantasie mußte dadurch ein weiter und großer Spielraum eröffnet sein, und dies zeigt sich mannigfach in der Poesie dieses Volkes, welche jedoch ihren bedeutendsten Erscheinungen nach erst in diejenige Epoche fällt, wo das mohamedanische Element in Persien ein-

gedrungen und namentlich bei den hervorragendsten schaffenden Geistern zur herrschenden Bildungsform geworden ist.

Die Urform der persischen Cultur stellt sich in der alten Sprache des Zend dar, in welcher die alten Religionsbücher des Zoroaster geschrieben sind, dieses persischen Propheten, welcher das heilige Feuer und in ihm den Grund und das Wort alles Lebens aus dem Himmel geholt, und in dem die ganze Weisheit der Magier, dieser im Besitz aller Wissenschaft und Erkenntniß sich befindenden Priesterkaste, zu einem System sich zusammengestellt hat. An den Namen des Zoroaster knüpft sich sonach das eigentliche Grundwesen der persischen Geistesentwickelung, und die ihm zugeschriebenen Urkunden des Zend-Avesta, welches die einzigen Denkmäler der alten Zendsprache überhaupt sind, enthalten den Kern aller religiösen und geistigen Ueberlieferungen dieses Volkes. Wie eine räthselhafte Stimme aus der grauen Morgenferne der Zeiten läßt sich hier das Zend vernehmen, eine Sprache, von der sich sonst nirgends die leisesten Spuren auffinden lassen, und deren Geschichte in keiner einzigen historischen Beziehung mehr hat angegeben werden können. Nachdem, nach dem Tode Alexanders des Großen, das Perserreich unter die Herrschaft der Parther gefallen war, hatten sich die ursprünglichen Elemente des persischen Geisteslebens fast fünfhundert Jahre lang in heimlicher Nacht bergen müssen, und ihre Ueberbleibsel waren in der Stille von den Priestern der alten Götter sorgsam gehütet worden. Unter den Sassaniden aber, zu Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christus, wo der alte Feuerdienst seine Erneuerung fand, zeigte sich auch sofort das Bestreben, jene heiligen Schriften wiederherzustellen, die nirgend mehr als Ganzes vorhanden gewesen sein sollen, sondern die jetzt erst aus den Ueberlieferungen der Priester, welche sie in ihrem Gedächt-

niß bewährt hatten, zusammengestellt werden mußten. Die Bücher des Zend-Avesta enthalten jedoch die ursprünglichen Cultusformen und die eigentliche Lebensnorm des persischen Volkes. Außer ihrem liturgischen Inhalt, zu dem sich auch Hymnen zu Lob und Preis der höheren göttlichen Mächte, Verherrlichungen der Güte und Pracht der Natur, Gebete und Anrufungen an einzelne bedeutungsvolle Naturwesen gesellen, finden sich darin Vorschriften aller Art für den praktischen Lebenszweck, Regeln, wie der fromme Ackerbauer sein Tagewerk einzurichten habe, und wie man überhaupt im Umgang mit seinen Mitmenschen sich gut und gerecht zu benehmen. Die eigentliche theologische und dogmatische Bedeutung des Zend-Avesta ist jedoch sehr gering und dürftig, und was in einem der Hauptbücher, dem Vendidad, wo sich ein Gespräch zwischen Ormuzd und Zerduscht findet, darüber enthalten ist, läßt sich nur als eine trockene, aller geistigen Dialektik entbehrende Auseinanderlegung der alten Lehre ansehen. In den Gebetformen des Zend-Avesta erscheint Zoroaster selbst häufig als dritte Person angerufen, und man hat daraus folgern wollen, daß nicht das ganze Zend-Avesta von dem alten Magier und Propheten herrühren könne. Ueberhaupt hat sich über die Lebensumstände Zoroasters, über seine Zeit und sein Vaterland, sowie auch über die Einheit seiner Person, nichts Bestimmtes festsetzen lassen, wie er denn nach Einigen sechstausend Jahre vor Plato gelebt haben soll, während ihn Andere erst in das sechste Jahrhundert nach Christus setzen. So ist seine Person recht eigentlich in der Sphäre der Idee zu Hause, und erscheint als der ewige Genius seines Volkes, welcher die innersten Lebensbewegungen desselben in sich zusammenschließt. Die einzelnen Bücher des Zend-Avesta sind: Vendidad (d. i. zum Streit, nämlich: wider Ahriman), Izeschne oder Jasna (Erhebung der Seele,

Lobpreisung und Andacht), Vispered (Oberhäupter der Wesen). Diese drei bilden den eigentlich canonischen Theil des Zend-Avesta, auch Vendidad-Sadé genannt. Die übrigen Bücher, Jeschts und Neaesch, und Sirûse (ein liturgischer Kalender) sind zum Theil in der Pehlewisprache geschrieben. Den Ruhm, das Zend-Avesta zuerst entdeckt zu haben, hat Anquetil du Perron in Anspruch zu nehmen, welcher es 1771 in Paris französisch herausgegeben hat. Eine deutsche Uebersetzung erschien von Kleuker (Riga 1776, drei Theile und der Anhang dazu, Riga 1783, zwei Bände), welcher zugleich über die Aechtheit des Zend-Avesta feste und unumstößliche Beweise lieferte. Der Zendtext des ganzen Vendidad-Sadé erschien in einer lithographirten Ausgabe von Burnouf (Paris 1830—35). Eine unvollendete Ausgabe des Vendidad ist die von Olshausen (Hamburg 1829). — Die zweite Entfaltung der persischen Literatur stellt sich in der Pehlewisprache dar, die jedoch ebenfalls keine anderen Denkmäler hat, als die auf die alte Volksreligion sich beziehenden Schriften, die besonders unter dem Namen des Bundehesch zusammengefaßt werden, welches ein encyclopädisches, zum Theil dogmatisch gehaltenes Handbuch über die Religion Zoroasters ist, mit allerhand Abhandlungen über religiöse und astronomische Gegenstände, über bürgerliche Einrichtungen, Ackerbau, über die Genealogie Zoroasters und der alten persischen Königsgeschlechter. In diesen Urkunden erscheint bereits eine künstlichere Ausbildung des religiösen Bewußtseins, als im Zend-Avesta, und es haben sich im Bundehesch phantastische Ausschmückungen, wie auch schon rationalistische Deutungen an den ursprünglichen reinen Kern der Feuerlehre angesetzt.

Die eigentliche nationale Literatur der Perser beginnt erst mit der Entwickelung der Parsisprache, oder des neu-

persischen Idioms, welche in die Zeit fällt, wo der Islam in Persien Aufnahme gefunden, und dem Mittelalter angehört. Die flüssigeren Elemente des Mohamedanismus, und darin die geisterweckende Kraft des Monotheismus, drangen jetzt in die alte abstracte Starrheit und Insichgekehrtheit des persischen Geistes ein, und machten denselben zum Produciren beweglicher und geschickter, indem sie gewissermaßen ein leichteres Blut und eine größere Heiterkeit der Phantasie in den Nationalcharakter brachten. Die mohamedanische Geistesrichtung, aus welcher sämmtliche bedeutende Schriftsteller des persischen Volkes hervorgingen, spiegelte sich bald auch in der neupersischen Sprache selbst mannigfach wieder, indem arabische Worte und Redewendungen darin eine Stelle erhielten. Diese neu aufstrebende persische Nationalliteratur nimmt ihren Anfang mit dem vierten Jahrhundert der Hedschira, oder nach christlicher Zeitrechnung, im zehnten Jahrhundert. Joseph von Hammer, in seiner Geschichte der schönen Redekünste Persiens, bezeichnet folgende Perioden der persischen Literaturentwickelung: I. Vom vierten Jahrhundert der Hedschira bis fast zum Ende des fünften, 300—500, oder nach christlicher Zeitrechnung von 913—1106, wo die ursprüngliche Reinheit der persischen Poesie, und die Blüthe des epischen Zeitalters in Firdussi sich darstellt. II. 500—600, oder 1106—1203, die Periode der entschiedeneren Vermischung mit dem Arabischen, und eine panegyrische und romantische Richtung der Poesie, als deren Häupter Enweri und Nisâmi zu nennen. III. 600—700, oder 1203—1300, mystische und moralische Tendenzen der Poesie, Dschelaleddin Rumi und Saadi. IV. 700—800, oder 1300—1397, wo die lyrische Poesie in Hafis ihre höchste Blüthe und Vollendung erreicht. V. 800—900, oder 1397—1494. Stillstand der persischen Poesie, und der

letzte große Dichter Dschami. VI. 900—1000, oder 1494—1591, wo die Poesie zurückzutreten anfängt und die Elemente der persischen Literatur, besonders der Geschichtschreibung, dagegen eine Bedeutung gewinnen. VII. 1000—1248, oder 1591 bis auf unsere Zeit, Verfall der Dichtkunst und Geschichtschreibung durch die Verwirrung des öffentlichen politischen Lebens. —

Die persische Poesie hat es zu einer großen Mannigfaltigkeit der Formen gebracht, unter denen das kleinere lyrische Gedicht, das in den Divânen oder Sammlungen zu ganzen Reihen vereinigt erscheint, und die größere romantische und historische Erzählung, am meisten angebaut erscheinen. Die Dichtkunst dieses Volkes nahm jedoch ihre Entwickelung nicht aus dem innersten Herzensdrang der Nation heraus, sondern Fürstengunst und Fürstenmacht waren es, welche sie ihrer Blüthe zuführten, und das bewegende Element in ihrer Fortbildung wurden. Der Schah ist das eigentliche Sternbild der persischen Dichter, von dem sie Licht und Wärme für ihre Hervorbringungen empfingen, der Schah regte die Gesänge der Dichter an, befahl und belohnte sie, oder ward durch die Ungnade, die er ihnen bewies, ihre, oft den Tod bewirkende Kritik. Wenn hier die bedeutendsten Dichter zugleich Hofdichter sein mußten, so zeigten sich dagegen in Parallele mit ihnen die bedeutendsten Fürsten, die entweder mit Erfolg zu Gegenständen der Poesie werden konnten, oder von denen in einem hohen und würdigen Sinne Anlaß und Anerkennung der Poesie ausging. Unter diesen großen und ausgezeichnete Fürsten der Perser ist obenan Kabus zu nennen, aus der Dynastie der Dilemiten, der sowohl selbst die Dichtkunst mächtig förderte, als er auch der erhabene Gegenstand des berühmten Kabusname wurde, das einer seiner Enkel, Kjekjawus, verfertigte, ein Buch der Weis-

heit für Fürsten und Fürstenkinder, das von einem durchaus hohen Standpunkt aus die einem Prinzen nöthige wissenschaftliche Bildung auseinandersetzt, „um entweder durch irgend eine Kunst seinen Unterhalt zu gewinnen, wenn er durch's Schicksal in die Nothwendigkeit versetzt werden möchte, oder im Fall er der Kunst zum Unterhalt nicht bedürfte, doch wenigstens vom Grunde jeder Sache wohl unterrichtet zu sein, wenn er bei der Hoheit verbleiben sollte." Goethe hat, in den Anmerkungen zu seinem west-östlichen Divan, diese menschliche und fürstliche Bedeutung des Buches Kabus in einem sehr schönen Sinne erörtert *).

Die bedeutendste Anregung zu einer neuen Nationalpoesie ging jedoch von Mahmud, dem Gasneviden, aus, der als der eigentliche Begründer der persischen Dichtkunst zu betrachten ist und überhaupt die Entwickelung einer höheren nationalen Cultur der Perser in seinem Geiste trug. Dieser große Fürst, welcher der zweite Herrscher aus dem Stamme des Gasneviden war, zeigte sich zuerst als der eifrigste Anhänger des Mohamedanismus, und suchte, von dessen nach Geisteseinheit trachtenden Standpunkt aus, besonders alle Elemente des Götzendienstes unter seinem Volke zu vertilgen. Dabei entfaltete er das merkwürdige Streben, mit diesen neuen einfachen und geistigen Formen der Religion, die er auszubreiten suchte, zugleich eine ächt persische nationale Tendenz zu verbinden, und dazu bediente er sich der Poesie, die er als einen Abgesandten in das Reich der alten nationalen Vergangenheit abord-

*) Es erschien in einer deutschen Bearbeitung unter dem Titel: Buch des Kabus, oder Lehren des persischen Königs Kjekjawus für seinen Sohn Ghilan Schah. Ein Werk für alle Zeitalter, aus dem Türkisch-Persisch-Arabischen übersetzt und durch Abhandlungen erläutert von H. F. v. Diez. Berlin, 1811.

nete, um sich der ursprünglichen Ueberlieferungen der Volksgeschichte neu zu bemächtigen, und eine organisirende Kraft für die Gegenwart des Nationallebens daraus zu machen. Es gab eine alte Reichsgeschichte, welche, aus Chroniken und Volkstraditionen bestehend, unter dem Titel Bastannamè bekannt, unter Jezdedjerd III., dem letzten Sassaniden, in Prosa verfaßt worden sein soll. Dies alte Werk, das den Kern des persischen Nationallebens in sich schloß, war stets in vielfachen Abschriften unter dem Volke umhergegangen und schon unter Mansur I., welcher dem Stamme der Samaniden angehörte, war eine Bearbeitung des Bastannamè versucht, aber von dem Vesir Abu Mansur Alomri, welcher dieselbe übernommen, nicht vollendet worden. Auf dieses Werk hatte Mahmud seine Aufmerksamkeit gerichtet, nachdem das Original desselben wiederaufgefunden worden war, und unter den vierhundert Hofdichtern, welche in Musenbereitschaft und seines Winks gewärtig seinen Thron umstanden, wählte er sieben aus, und übergab ihnen sieben Abtheilungen des Bastannamè zur Bearbeitung.

Einer dieser Dichter war der berühmte Anssari, welcher in der ihm übertragenen Arbeit am glücklichsten war, und durch die Proben der Ausführung seinen Herrn in ein so hohes Entzücken versetzte, daß ihm derselbe nicht nur den Auftrag gab, das ganze Bastannamè zu einem großen Nationalgedicht umzuschaffen, sondern ihn auch dafür zum Dichterkönig ernannte, dem alle andern Dichter an seinem Hofe untergeordnet und zu Prüfung und Lohn ihrer Arbeiten unterworfen sein sollten. Die Idee der Alleinherrschaft, welche die ganze persische Weltanschauung erfüllte, mußte auch in das freie und ideale Reich der Poesie mit einem monarchischen Element eindringen, und so sehen wir hier einen vollkommenen Dichter-

hofstaat sich begründen, ein Dichterkönigthum, das seitdem in Persien eine bestimmte, dem Reichsfürsten bedeutungsvoll zur Seite stehende Würde verblieb. Der Dichter, der als Herr und Meister seiner hohen Kunst erkannt ist, erscheint hier ein König neben dem König, und er ist die höchste Instanz aller geistigen und wissenschaftlichen Bewegungen des Landes, gewissermaßen ein poetischer Unterrichtsminister, der als der größte Dichter zugleich den höchsten Maaßstab für die geistige Bildung seines Volkes abgiebt, und der als Sänger der Thaten und Begebenheiten seiner Nation zugleich ihr Historiograph und Geschichtsschreiber ist. Mit fürstlichem Gepränge hält er daher seinen Aufzug, wo er bei feierlichen Gelegenheiten öffentlich erscheint, und alle äußeren Ehrenzeichen sind ihm beigelegt, um ihn als einen der Mächtigsten des Landes auftreten zu lassen.

Aber Anssari war klug genug, den einmal erworbenen Ruhm bei der ungeheuren Aufgabe, die ihm gestellt worden, nicht wieder auf's Spiel zu setzen, und er zögerte die Bearbeitung des ganzen Bastannamè so lange hin, bis sich ein anderes hochbegabtes Talent gefunden, auf dessen Schulter er seine Arbeit legen konnte. Anssari selbst stellte seinen Herrn Mahmud dadurch zufrieden, daß er dessen Siege in einer großen Ode (Kasside) von 180 Distichen verherrlichte. Das hohe Nationalepos des persischen Volkes aber vollendet zu gestalten, dazu rief er selbst einen andern Dichter in die Schranken, welcher der größte seines Volkes wurde, und den die Musen mit der höchsten Macht und Lieblichkeit des Gesanges dazu ausgerüstet hatten.

Dies war der herrliche Firdussi, welcher Name soviel heißt als der Paradisische, während der eigentliche Name dieses Dichters Ishak, Sohn Scheresschah's von Tus, lautete. Hier in Tus, wo sein Vater bei einem

vornehmen Mann Gärtner war, wuchs das junge Dichtergenie, unter Blüthen und Nachtigallen, in der Stille heran, und holte sich aus der eignen Kraft und Tiefe seiner Seele die Mittel zu der hohen poetischen Vollendung, mit welcher er plötzlich in die Welt hinaustrat. In seiner Verborgenheit hatte ihn jedoch schon derselbe Drang bewegt, welcher in dieser Zeit in dem geistreichen Fürsten Mahmud lebendig geworden war, nämlich die Richtung auf die alten nationalen Ueberlieferungen des Vaterlandes, und schon in den Gärten von Tus war er eifrig und unablässig mit einem Exemplar des Bastannamè, das ihm zu Händen gekommen, beschäftigt. So war er wohlbewandert und gelehrt in den alten persischen Geschichten und Volkstraditionen, als ihn eine Klage über den Statthalter von Tus, die er anzubringen hatte, eines Tages nach Gasna zu dem Musenhof Mahmud's führte. Hier weiß er auch, nach langen vergeblichen Versuchen, in die Nähe des Dichterkönigs Anssari zu kommen, den er im Kreise seiner Schüler antrifft, und Firdussi ist so glücklich, durch die Laune des Musenfürsten in ein Versgespräch hineingezogen zu werden, in dem er durch eine einzige kühne und gewichtvolle Reimzeile, die er improvisirt, und durch welche er zugleich eine ungewöhnliche Kenntniß der alten persischen Landesgeschichten verräth, das Erstaunen Aller auf sich zieht. Anssari hatte jetzt seinen Mann gefunden, dies war der Dichter, den er brauchte, und der ihn in dem alten persischen Heldengesang ablösen konnte, indem er ihn als seinen Jünger und Schützling einführte, während er selbst seine Tage in schwelgerischem Wohlleben, wie die übrigen Hofdichter, beschließen wollte. So wird denn Firdussi durch ihn mit Jubel zu Mahmud gebracht, und erhält den Auftrag, Iran's Heldenbuch zu vollenden. Nun beginnt Firdussi das ganze Schahnamè zu dichten,

nachdem er zur Probe zuerst den Krieg zwischen Rusthm und Asfendiar gesungen, und wahrhaft königliche Belohnung wird ihm verheißen, indem jedes Distichon, das Firdussi geschrieben, zugleich als Anweisung auf einen Ducaten im königlichen Schatz betrachtet werden sollte. Firdussi hat dreißig Jahre am Schahnamè gearbeitet, da wird er durch einen Höfling, dessen Haß er auf sich gezogen, bei dem Sultan wegen heimlicher Ketzerei und Freigeisterei verklagt, und der gegen ihn verstimmte Fürst läßt ihn seine Ungnade gerade in Bezug auf das große Dichterwerk selbst empfinden, denn nachdem Firdussi das Schahnamè vollendet dargebracht hat, sendet man ihm den allerkärgsten Lohn dafür, ebenso viele Silberstücke für jeden Doppelvers, als er sonst Goldstücke erhalten hatte. Der gekränkte Dichter vertheilt dieses Geld unter die Diener des Sultans, und nachdem er eine Satire gegen Mahmud geschrieben, verbirgt er sich fortan in der Einsamkeit. Sein Leben beschließt er in seinem Geburtsort Tus, und als die Boten des wiederversöhnten Sultans, welche zwölf mit Juwelen, Perlen und Indigo beladene Pferde mit sich führen, ihn aufsuchen, begegnen sie an den Thoren von Tus einem Leichenzug. Firdussi war gestorben (1030), und sein Lehrer Essedi hatte die letzten viertausend Verse des Schahnamè, welche noch dem Ganzen gefehlt, in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden hinzugedichtet, damit der um die Vollendung seines Werkes zagende Dichter ruhig sterben könne. —

Das Schahnamè, diese alte persische Königs- und Heldendichtung, durch welche Firdussi für alle Zeiten unsterblich geworden, ist ein Epos in der wahren künstlerischen Bedeutung des Wortes, indem es die mythisch-historischen Elemente des alten Volkslebens mit der Kraft der Dichtung neu zusammengefaßt und zu klaren

Formen herausgearbeitet hat. Der Zweck des Epos, den tiefen mythischen Grund eines ganzen Nationallebens mit innerstem Bewußtsein und doch zugleich in naiver Anschaulichkeit darstellig zu machen, hat Firdussi in meisterhafter Vollendung durchgeführt, und in dieser Beziehung nimmt er dieselbe Stelle ein wie Homer, und hat dieselbe Bedeutung, welche das homerische Epos für das Culturleben der Griechen hatte, auch für das persische erfüllt. Die Vergleichung des Firdussi mit Homer, die besonders durch Wahl angeregt worden, hat daher ihre wesentlichen Seiten, auf die sie sich stützen kann, wenn auch die hohe Kunstvollendung des griechischen Epos und die heitere krystallhelle Einfachheit und Einfalt seiner Formen. die sich in einer unendlich harmonischen Gliederung auseinanderlegt, nicht von dem persischen National- und Heldengedicht gefordert werden kann, welches, nachdem es mit der phantastischen Gestaltung des uralten Mythus begonnen und darin zugleich die mannigfach verhüllte speculative Traditionsweisheit zu ergreifen gesucht hat, zuletzt mehr in geschichtlichen Elementen ausläuft. Daß die alte ächte Nationalität die eigentliche Muse Firdussi's gewesen, zeigt sich auch in seiner Sprache, in der er ein merkwürdiges Streben, altpersische Reinheit und Aechtheit zu bewahren, an den Tag gelegt hat. So hat er die arabischen Worte, welche zu seiner Zeit in die Nationalsprache sich eingedrängt hatten, der alten Sprache seines Epos streng versagt und sich in seiner Diction mehrfach dem alten Pehlewi wieder anzunähern gesucht.

Der erste Theil des Schahnamè, welcher die mythisch-heroische Zeit umfaßt, findet seinen Mittelpunkt in der Person und den Thaten des großen persischen Heros Rusthm, in dem sich uns zugleich das persische Heldenleben, der iranische Pehlwan, welcher hier dieselbe Bedeutung und

Lebensstellung entwickelt, wie der Ritter des Abendlandes, in mannigfachen Gebilden entfaltet. Görres, der in seinem „Heldenbuch von Iran" (Berlin 1820, zwei Bände) eine treffliche und geistvolle Entwickelung des Schahnamè, sowie mehrere Auszüge und prosaische Uebersetzungen einzelner Stücke des Gedichts gegeben, vergleicht dies persische Heldenleben in sehr sinnreichen Ausführungen mit dem germanischen Ritterthum, und sucht die Gleichheit der bewegenden Lebensprinzipien in beiden anschaulich zu machen. Als der Mittelpunkt dieses morgenländischen Ritterthums erscheint der Schah, welcher alle Lebenseinrichtungen überwacht und leitet, und der in den Provinzen umherzieht, um das Beste seines Volkes zu wahren. Die Hauptgestalten seines Gefolges sind die Priester und die Ritter, die ersteren, weise und der Zukunft mächtige Männer, Mobeds, welche in den Sternen lesen können, und die zugleich die ersten Räthe des Fürsten in allen Dingen des Gesetzes sind; und die letzteren die Pehlwanen, die Helden des Krieges, die als Reiter oder als Bogenschützen, oder als Lanzenträger, zu dem Elephanten, oder dem Laufkameel gesellt, in verschiedene Gattungen sich sondern, und unter Anführung des Schahs, oder des von ihm erwählten Feldherrn die Kämpfe des Krieges ausfechten. Es ist merkwürdig, hier in den Formen einer morgenländischen Verfassung im Priester und im Ritter die beiden Emanationen des geistlichen und weltlichen Elements zu erblicken, welche sich im Schah als in der Einheit des ganzen Organismus zusammenfinden und in ihm erst ihre wahre Lebensbewegung erhalten, durch die sie zur Bethätigung ihrer Kraft freigelassen werden in die Mitte der Wirklichkeit hinein: in welcher ganzen Weltanschauung man die innigste Verwandtschaft mit dem Lebenssystem des deutschen Mittelalters erkennen muß.

Der persische Pehlwan erscheint abereben so entschieden und wesentlich, wie der Ritter des Occidents, auf das Prinzip der Ehre gestützt, in welcher alle seine Thaten und Abenteuer wurzeln. Dagegen zeigt sich hier die Liebe nicht als ein so hervortretendes Pathos, das zum bewegenden Moment in dem Leben des tapfern Helden werden könnte, wie dies im abendländischen Ritterthum der Fall ist. Vielmehr scheint die Frau hier nicht als eine dem Tapfern ganz ebenbürtige Gestalt zuläßig, sondern sie muß hier, in den Kreisen des alten Heroenlebens, in die Verborgenheit und Verachtung sich zurückziehen, welche ihr ganzer gesellschaftlicher Zustand im Orient überhaupt mit sich bringt, und die durch die Gräuelintriguen und heimlichen Schlechtigkeiten des persischen Harems besonders gerechtfertigt erscheint. Eine andere Lebensmacht dagegen, welche hier auf dem Heldenboden Irans Alles bestimmt und in Bewegung setzt, ist das Prinzip der Blutrache, das sich tief in das innerste Leben der Völker und seiner Geschlechter hineinwühlt, und zum eigentlichen Schicksal der Zeiten wird, indem es bis in ferne Jahrhunderte hinein das feinste Geäder aller Thaten und Handlungen, wodurch ganze Stämme in Vernichtung dahinsinken müssen, bildet.

Der zweite Theil des Schahnamè, oder die jüngere historische Zeit, welche sich darin darstellt, bewegt sich um Alexander den Großen oder Iskander, dessen welterschütternde Züge in einem wunderbaren und phantastischen Licht hingestellt sind. Die epische Dichtung, welche ihren Anfang mythisch mit Kajomers, dem aus dem Urstier hervorgegangenen ersten Menschen genommen, welcher erste Mensch zugleich der erste König gewesen, sie sucht ihren historischen Schluß zu finden in einem nicht minder universalen Königsgebilde, wozu Alexander geworden, indem er durch seine die ganze Erde umspannenden Thaten

und durch die den Göttern selbst sich gleichstellende Kraft einer menschlichen Persönlichkeit, welche zu sich alles Völkerleben wie zu der ihm bestimmten Einheit beruft, gewissermaßen als der Vollender des Geschichtslebens der Menschheit erscheint. —

Von dem Schahnamè sind mehrere einzelne Stücke in deutschen Uebersetzungen erschienen, besonders in den von Hammer herausgegebenen Fundgruben des Orients, wie auch in Hammer's Geschichte der schönen Redekünste Persiens (S. 59—76), in welcher letzteren sich eine von Hammer selbst gearbeitete, metrische und gereimte Uebersetzung des Abschnittes Heftchuan, oder der sieben Abenteuer Isfendiars findet. Die vollständigste und geistgetreueste Anschauung des Schahnamè wird man aus dem oben angeführten Buch von Görres empfangen, der seine Uebersetzung von 37 Sagen (Band I., S. 1—271 und II. S. 1—347) in der Weise der alten deutschen Volksdichtung gehalten hat. —

In der zweiten Epoche der persischen Literatur sehen wir, unter den Seldschugiden, eine eigenthümliche panegyrische und enkomiastische Richtung der Poesie hervortreten, welche ihren Gegenstand in der unbegränzten Verherrlichung des Fürsten findet. Der Fürst, der in der ersten Epoche nur das anregende Element der Nationalpoesie gewesen war, er wird jetzt der Inhalt der Poesie selbst, und sein Lob in allen Tonarten spielen zu lassen und es nach allen Seiten hin zu erschöpfen, dies macht den Meister der Kasside, oder des panegyrischen Gedichts. Wenn diese Tendenz auf das absolute Fürstenlob schon einen Verfall der nationalen Poesie anzukündigen scheint, so läßt sich doch nicht läugnen, daß auch in dieser precären Gattung große Dichter aufgetreten sind, oder wenigstens solche, die einen hohen Ruhm darin zu erlangen gewußt haben. Als ein

solcher ist zuerst Ewhadeddin Enweri zu nennen, der im zwölften Jahrhundert lebte, und der den Schmeichelton der fürstendienerischen Muse am wirksamsten getroffen. Enweri war ein gelehrter und vielfach gebildeter Dichter, der auf der hohen Schule zu Tus (einer Stadt, deren vorgeschrittene wissenschaftliche Elemente schon den Firdussi der Freigeisterei verdächtig gemacht) sich den ausgebreitetsten Studien hingegeben hatte. Vor der Thür seines Collegiums sitzend, sieht der Schüler den Sultan Sandschaar in seiner großweltlichen Pracht vorüberreiten, und neben demselben erblickt er den in seinen goldstrahlenden Kaftan gehüllten Hofdichter, der ebenbürtig und in gleichem Glanz zur Seite des Fürsten herreitet. Enweri's Herz beginnt ihm zu lachen, und die finsteren Träume der Schule von sich abwerfend, beschließt er, sich der heitern glückstrahlenden Welt hinzugeben, und mit Lobversen auf die Macht, Schönheit und Hoheit des Sultans, zu denen er einen unerschöpflichen Vorrath gleich Meeresfluthen in sich verspürte, an den Hof zu ziehen. Seine Muse brauchte auch nicht lange vergebens mit Fürstenlob hausiren zu gehen, bald sieht man ihn am Hofe des Sultans bestens installirt, und mit dem Ehrendiplom des Hofdichters geschmückt, in einer prächtigen Hauseinrichtung niedergelassen. Nun fließt die Kasside unabläßig und in vollen Strömen aus seinem Munde, und sie ergießt sich formgewandt und stoffbegierig nach allen Seiten hin, indem sie außer dem Fürsten auch alle Große und Angesehene der Welt, alle Vesire, schöne Frauen und Mädchen, Sänger und Musikanten, in die Wirbel ihrer Lobeserhebungen mit hineinzieht. Daß es ein glückseliger und in manchem Betracht dem Dichterberuf wahrhaft eignender Standpunkt ist, in der ganzen Welt und allen ihren Formen und Erscheinungsweisen nur rauschende Lobeshymnen der Existenz heraus-

zuhören, dies läßt sich nicht geradezu in Abrede stellen, und man kann, wenn der Gedanke an die Verächtlichkeit eines solchen Handwerks dabei auftauchen sollte, demselben mit dem Idealismus der Poesie überhaupt, die in ihrer höchsten Bedeutung diese Stellung zur Welt hat, entgegentreten. In diesem Sinne scheint auch Goethe, in den Anmerkungen zum westöstlichen Divan, den Enweri gegen die Vorwürfe des Servilismus retten zu wollen, welche man noch nach späten Jahrhunderten gegen den alten persischen Fürstendichter gerichtet hat. Von den Kassiden Enweri's kann man mehrere in einer deutschen Uebersetzung in Hammer's Geschichte der schönen Redekünste Persiens (S. 89—100) lesen. —

Neben ihm ist sein Zeitgenosse Nisami anzuführen, (Abu Mohammed Ben Jussuf Scheich Nisameddin, auch Motanasi genannt), der das Interesse dieser panegyrischen Epoche vorzugsweise an die Verherrlichung der Liebe fesselte, welche er fast zum ausschließlichen Gegenstand seiner Gesänge machte. Es war nicht mehr die Zeit, das nationale Heldenepos, das Firdussi einfürallemal vollendet hatte, weiter anzubauen, und so griff Nisami mit zartem und sehnsuchtsvollem Geist nach allen Fäden der Liebe und der Wunderlegende umher, um daraus das romantische Epos zu gestalten. Die Geschichte der Liebenden, ihre innern und äußern Verhältnisse, welche sie mit der ewigen Kraft der Neigung zu einander geführt haben, dann die widerwärtigen Schicksale und Zwangsbestimmungen des Außenlebens, und das innere Verhängniß der Herzen, welches oft aus unerklärlichem Eigensinn Zusammengehöriges und Verbundenes feindlich trennt und auseinanderreißt, dies tönt sinnig und gewaltig auf Nisami's Harfe. Besonders sind hier die Geschichten von Chosru und Schirin, wozu er den Stoff aus dem

Schahnamè entlehnte, und Leila und Medschnun zu nennen, die in einer unendlichen Fülle dichterischen Gemüths und dichterischer Formen die innigsten Empfindungen der Menschenbrust und zugleich die tiefsten Schmerzen unbefriedigter und rastloser Sehnsucht aushauchen. Aber Alles löst sich bei diesem Dichter zuletzt in einer klaren, praktisch sittlichen Lebensanschauung auf, und diesen Geist einer wohlgefügten Ordnung und Organisirung des Daseins hat er ausdrücklicher noch in seinen moralischen Gedichten zum Bewußtsein zu bringen gesucht. Als ein solches ist Machsenol-esrar, das Magazin der Geheimnisse, zu betrachten, worin er in zwanzig Capiteln eine durch Geschichten und Anekdoten belegte Ethik liefert, welche sich auf die wesentlichsten Verhältnisse der menschlichen Existenz erstreckt. Ein panegyrisches Gedicht mehr, als ein Heldengedicht, ist das Iskandernamè, oder das Buch Alexanders, von Nisami zu nennen. Die Geschichte Alexanders des Großen, der als Welteroberer und Prophet verherrlicht wird, erscheint auch hier phantastisch gewendet und mit den buntschillernden Fäden der Fabel durchflochten, wie z. B. der Zug Alexanders in das Land der Finsterniß, wo er den von dem Propheten Chiser bewachten Quell des Lebens sucht, welchen er aber nicht zu erlangen vermag. Ein anderes Werk des Nisami ist sein Heft peïger, oder die sieben Schönheiten, eine reiche Fundgrube romantischer Geschichten, welche an sieben Tagen in der Woche von sieben Prinzessinnen dem Sultan erzählt werden, und die bis in die neueste Zeit hinein vielfach von andern Dichtern benutzt worden sind. Diese fünf Werke Nisami's erschienen nach seinem Tode gesammelt unter dem Titel Pendsch Kendsch, d. i. die fünf Schätze, häufig auch blos Chamsse, der

Fünfer, genannt. Nisami starb im Jahr 1180, unter der Regierung Togrul's. —

Unter den andern dieser Zeit angehörenden Dichtern ist Omar Chiam zu nennen, der besonders polemische Strophen dichtete, worin er die Mystiker und Philosophen, die aus dem Islam schon pantheistische Lebensanschauungen zu entwickeln gesucht, mit ihren trüben und geistig verworrenen Sätzen verspottete, indem er mit satirischem Uebermuth Alles, was Jene von den übersinnlichen Verzückungen des Daseins und von der Vereinigung des schauenden Geistes mit Gott ausgesagt hatten, auf das Materiellste als auf die wahre Ursache zurückführte, nämlich auf den Genuß des Weins und der Liebe, in welchem, nach seiner Weisheit, der wahre und ächte Rausch des Daseins zu finden, in welchem das ächte Entschwinden und Vergehen der Welt vor den entzückten Augen des Schauenden, und darin die wahrhafte Vereinigung mit Gott, zu erstreben. In diesem Dichter sehen wir merkwürdigerweise eine umgekehrte und auf den Kopf gestellte Metaphysik humoristisch sich darstellen, die jubelnd an das Sinnliche sich anklammert, und in dieser frohherzigen Sicherheit der unmittelbaren irdischen Existenz, das wahre lebendige Sein der Wirklichkeit zu behaupten trachtet, indem sie alles Uebersinnliche und Geistige in dem Materiellsten auflöst und bedeutungsvoll verflüchtigt. Als mystischer Dichter ist aber vornehmlich Senaji zu nennen, der in Gasna lebte und im Jahre 1180 gestorben ist. Er wurde zu seiner Zeit fast wie ein Heiliger verehrt, wie denn auch zu seiner Grabstätte heut noch gewallfahrtet wird. In seinem Hadika oder Ziergarten hat er gewissermaßen ein Schatzkästlein der persischen Mystik geliefert, welches später vielfach nachgeahmt und ausgebeutet worden ist, und worin dieser mystische Liebesbund der Creatur mit Gott, in dessen Verzückun-

gen alle Realitäten der Welt hinschwinden, seine schönsten und innigsten Darstellungen gefunden hat.

Ein universales Bild der persischen Mystik erhalten wir durch die Schriften und Dichtungen des Ferideddin Attar, mit seinem vollständigen Namen Mohammed Ben Ibrahim Attar von Nischabur, welcher auch die Geißel des beschaulichen Lebens genannt wurde. Von ihm sind eine Menge mystischer und ascetischer Werke in Prosa und in Versen ausgegangen, die im Morgenlande eines großen Rufes genossen und allgemein verbreitet gewesen sind, darunter besonders Wassletname (auch Pendname genannt), Buch des Rathes, Dschewahiressat, die Essenzen der Substanz, Mantiket-tair, die Vögelgespräche, worin die Vögel, in allerhand weise Lebensbetrachtungen vertieft, großen Rath halten, wie sie es anzufangen haben, um zu dem weisen Vogel Simurgh zu gelangen, in welchem letztern die Mystik ihr höchstes Ideal und das eigentliche Symbol ihres Strebens anschaut. Von diesen beiden Werken findet man Auszüge und Uebersetzungen in Hammer's Geschichte der schönen Redekünste Persiens (S. 141—156). Ferideddin Attar, der zugleich der größte Sammler aller Werke der morgenländischen Mystik war, gab eine Art von Encyclopädie derselben in seinen Lebensbeschreibungen der Heiligen, Teskeret-ol-ewlia, die im Orient gewissermaßen einen Canon dessen bilden, was das Reich der Beschaulichkeit in seinen Hauptvertretern aufzuweisen hat. Ein anderes berühmtes Werk des Attar ist sein Essarnamè, das Buch der Geheimnisse, welches er dem jungen Dschelaleddin Rumi schenkte, den er durch den gewaltigen Einfluß dieser Dichtung auf dieselbe Bahn der mystischen Poesie trieb, und ihr dadurch ihren höchsten Genius und Vollender zuführte.

Die dritte Periode der persischen Literatur wird durch diese Vollendung der mystischen Poesie, welche in Dschelaleddin Rumi und in Saadi sich vollbrachte, bezeichnet. Diese eigenthümliche Richtung des Bewußtseins, welche den Geist auf sich selbst und gewissermaßen in seine innersten Schlupfwinkel zurückdrängte, um ihm dort ein Dasein zu sichern, das von allen Stürmen und Erschütterungen der Wirklichkeit nicht berührt und umgeworfen werden konnte, sie erzeugte sich in einem natürlichen Gegensatz zu den historischen Schicksalen, welche durch das Vordringen der Mongolen auch über das persische Volk hereinbrachen. Der wilde Dschengischan, welcher den Koran unter die Hufe seiner Pferde hatte treten lassen, war als Zerstörer des arabischen Geistes- und Culturlebens aufgetreten, und unter solchen Anfechtungen und Erschütterungen aller äußeren Verhältnisse pflegt es zu geschehen, daß das Bewußtsein in sich selbst sein Recht, seine Welt und seine Heimath sucht, und daß es seine höchste Kraft darin entwickelt, alles ringsumher Bestehende geistig zu negiren, welche Kraft der Negation gegen die Wirklichkeit hin der innerste Grund und Boden aller Mystik ist. So wurden gerade die edelsten und ausgezeichnetsten Geister der Nation in dieser Zeit Mystiker, wie Ferideddin Attar, Dschelaleddin Rumi und Saadi, deren Richtung eine heilige Poesie genannt wurde, und die den Mohammedanismus, ihn in seiner innersten geistigen Wurzel erfassend, zu jener pantheistischen Alleinheitslehre ausbildeten, worin sich das ganze Dasein mit allen seinen individuellen Erscheinungen und Bestrebungen, mit aller Pein der ringenden und kämpfenden Persönlichkeit, untertauchen und in diesem Versinken seine Rettung, Versöhnung und Erlösung finden sollte.

Die Nachtigall dieser Selbstbeschauung wurde Mewlana Dschelaleddin Rumi genannt, dessen eigentlicher

Name Mohammed hieß, indem er der Sohn Mohammed's von Balch war, eines berühmten Lehrers, der mit seinem Sohn einen großen Reisezug nach Mekka, Syrien und Rum (Kleinasien) unternimmt, und zuletzt in Konia (Iconium), unter dem Schutz des Seldschugiden Alaeddin, sein Lehramt fortsetzt, das nach seinem Tode Dschelaleddin Rumi, unter gewaltigem Zulauf der Schüler, überkommt. Aber diese wissenschaftlichen Formen einer mehr äußerlichen Erkenntniß genügen bald seinem wunderbar strebenden Geist nicht mehr, er wirft sie von sich ab, und entfaltet dafür das himmlische Lichtgefieder eines ganz innern und inwendigen Erkenntnißlebens, indem er sein großes gewaltiges unendliches Herz öffnet, das alle diese Offenbarungen in sich trägt. Das Hauptgedicht Dschelaleddins ist sein Mesnewi, welcher Titel sich blos auf die Reimzeilen des Gedichts bezieht, indem er nichts Anderes bedeutet, als: das doppeltgereimte Gedicht. In diesem Werk hat Dschelaleddin in sechs Büchern die Grundrichtungen eines beschaulichen Lebens entwickelt. Die Flöte, welche als das Symbol der göttlichen Eingebung zu Anfang des Gedichts angerufen wird, läßt aus Dschelaleddins Brust ihren Himmel und Erde durchdringenden Hauch hervorgehen, und der Dichter will darin den Laut der Schöpfung treffen, welcher der Grundklang aller übrigen Lebenstöne ist, und in dem sich das Räthsel der großen Weltharmonie, die Eines in Allem und Alles in Einem anschauen läßt, befriedigungsvoll und wonneverbreitend zu erkennen giebt. Auf den Zauberflügeln einer wunderbaren Sprache, die voll innerlicher Stürme und Gluth doch zugleich klar und maßvoll sich behauptet, schwingen wir uns zur Weltenseele auf, und die Flammen des Alls ergreifen uns, den einzelnen individuellen Punkt, der aber nicht verloren gehen kann, sondern der, je inbrünstiger er

sich selbst in seinem Innersten faßt und hält, um so entschiedener sich selbst im ganzen All wiederfindet, um so seliger in jeder Blume, in jedem Stern sich selbst anschaut. Die Form dieser Darstellung ist rhapsodisch, einzelne Bilder, Legenden, Erzählungen und Allegorieen reihen sich aneinander, je nachdem die innerliche Anschauung durch etwas Aeußeres, durch eine praktische Anwendung oder thatsächliche Begebenheit zu erläutern und zu bestätigen ist. Das Mesnewi hat dieselbe volksthümliche Verbreitung im Orient gefunden, wie das Schahnamé, und was Firdussi's Heldengedicht für die Stärkung und Aufrechterhaltung des nationalen Volksverbandes war, das wurden Dschelaleddins tiefsinnige Doppelzeilen für die innerliche Entwickelung des orientalischen Bewußtseins, das sich darin neu in sich selbst zusammenfügte und zu einer geistigen Einheit befestigte. Ein siebentes Buch des Mesnewi, über dessen Aechtheit viel gestritten worden, soll nach Einigen seit dem Tode des Dschelaleddin verborgen geblieben sein, während es nach Anderen in jüngerer Zeit von Sofi dede verfaßt worden, der ein Scheih der von Dschelaleddin gestifteten mystischen Derwische, der Mewlewi's, in Konstantinopel gewesen war. — Nicht minder berühmt und volksthümlich sind die lyrischen Gedichte Dschelaleddin's im Orient geworden. Auch in diesen zeigt sich der phantasiereiche, gemüthvolle, mit Begeisterung der Liebe Alles umfassende Dichter, der sein großes Thema, die Alleinheit von Welt, Natur und Mensch, in den verschiedensten Tonarten durchzuführen sucht. Die Gaselen seines Diwans wurden überall im Orient gesungen, und aus ihm, wie aus dem Mesnewi haben die Derwische Mewlewi ihre heiligen Gesänge hergenommen, welche sie bei ihren Andachtsübungen unter Begleitung der Flöte

abzusingen pflegen *). Die dithyrambische Lust des Pantheismus, welche den Dschelaleddin ergriffen, läßt ihn in seinen Gaselen oft in einen an humoristischen Wahnsinn gränzenden Taumel verfallen, z. B.

Ich bin der Vogel der Gottheit, trommelnd: Bakrabaku,
Das Glas des Weins, der Zucker bin ich, Braten bin ich,
Ich bin der Weg von Hedschas, Gebet und Psalter bin ich,
Ich bin das ewige Loos, die trunkene Nachtigall ich, u. s. w.

Die Richtung Dschelaleddins in der Poesie wurde durch einen andern Dichter nicht mit derselben Gluth einer gewaltigen Innerlichkeit, aber dafür in einem ruhigern Maaß des Verstandes und der Einbildungskraft, fortgesetzt. Dies war Scheich Moßliheddin Saadi, aus Schiras, der in einem praktischen, vorzugsweise dem sittlichen Lebenszweck zugewendeten Geiste die Lehre der Beschaulichkeit und der pantheistischen Alleinheit zu gestalten suchte. Hammer bemerkt von diesem Dichter mit Recht, daß er unter allen orientalischen Dichtern mit seiner kältern Phantasie und geläutertem Geschmack am meisten dem Genius des Abendlandes entspreche, was zum Theil auch dem Umstand zuzuschreiben, daß Saadi auf seinen vielen Reisen, die er unternahm, auch als Gefangener der Kreuzfahrer ins Frankenland gekommen. Seine Werke wurden auch sehr frühe in Europa bekannt und gelesen, wo sie namentlich durch die beiden Reisenden Olearius und Chardin, welche auf diesen persischen Dichter vor allen übrigen ihr Augenmerk gerichtet, eingebürgert wurden, von

*) Nähere Nachrichten über das Brevier der Derwische ertheilt Hammer, Geschichte der persischen Redekünste (S. 195). Dort findet man auch Auszüge und Uebersetzungen aus Dschelaleddin's Mesnewi, sowie aus seinem Diwan. Vergl. auch Tholuck's Blüthensammlung aus der morgenländischen Mystik (S. 53—192).

dem der erstere Saadi's Rosenhain und Fruchtgargarten zuerst in's Deutsche übersetzt hat. Saadi führte ein vielbewegtes Leben, fast dreißig Jahre hindurch war er ununterbrochen auf Reisen, dann hat er sich wieder dreißig Jahre lang nur den Studien und der innern Beschauung in der Stille eines verborgenen Lebens gewidmet, und jetzt in seinem hohen Alter beginnt er erst seine poetischen Werke auszuarbeiten und sie zum Ausdruck aller seiner vielfachen Lebenserfahrungen und Anschauungen zu machen. Erst nach seinem Tode erschien eine Sammlung seiner Gedichte durch Ahmed Nassik Ben Lesun. Das berühmteste derselben ist das Gulistan oder Rosengarten, eine Dichtung, die fast in alle europäischen Sprachen übersetzt worden ist, und in Form, wie Inhalt Nachahmer aller Art im Orient wie im Occident gefunden hat. Dies ist ein moralisches Gedicht, das durch Betrachtungen und Geschichten aller Art die Kunst zu leben lehrt, die Kunst zufrieden zu sein, die Kunst mit Alt und Jung, mit König und Derwisch umzugehen, seine Kinder zweckmäßig zu erziehen, und dergl. In dieser Tendenz reiht der Dichter eine Menge von Sittensprüchen, Anekdoten und lehrreichen Erzählungen in Prosa und in Versen aneinander, welche nach dem moralischen Zweck, den sie haben sollen, in verschiedene Hauptstücke abgetheilt sind. Nach demselben Plan ist auch das Bostan oder der Fruchtgarten Saadi's angelegt. Beide Werke sind die Fundgrube der neueren Novellisten und Fabeldichter geworden, die aus diesem reichen und unerschöpflichen Schacht von Bildern und Geschichten oft die Erfindung zu ihren berühmtesten Stücken hergeholt haben. Die deutsche Uebersetzung des Gulistan und Bostan von Olearius erschien im Jahre 1654, Gentius gab ihn persisch und lateinisch (Amsterdam 1651) heraus, seit welcher Zeit mehrere Ausgaben des Original-

textes, wie auch englische und französische Uebersetzungen davon, erstere von Dumoulin (Calcutta 1823) erschienen sind. Hammer bemerkt, daß eigentlich die lyrischen Gedichte Saadi's oder seine Gaselen es sind, welche seinen Ruhm im Orient ausgemacht haben, und die wiederum in Europa fast unbekannt geblieben sind, wo sie auch schwerlich dasselbe Glück machen würden, wie sein Frucht- und Rosengarten. Saadi's Gaselen wurden im Orient das Salzfaß der Dichter genannt, ihr Inhalt ist bald ein erotischer, bald ein philosophischer, und sie zerfallen in vier Abtheilungen: 1) Taibat, Wohlgerüche, die gewöhnlichen Gaselen enthaltend, 2) Bedaii, eine künstlichere Gaselengattung, 3) Gaseliat Kadimi, Gaselen, die im Geist und Ton älterer Dichter gehalten sind, und 4) Chavatim, oder sogenannte Schlußringsteine. Unter seinen Werken, deren persischer Originaltext zu Calcutta in zwei Bänden erschienen, finden sich auch arabisch und persisch gemischte Gedichte, Molemaat, in welchen dem arabischen Vers immer ein persischer, oder auch dem persischen ein arabischer Vers folgt. Der moralisch beschauliche Saadi schwebte jedoch nicht so sehr in dem reinen Aether seiner Abstractionen darin, daß er nicht auch der im Orient so begünstigten und verbreiteten Liebhaberei an Zoten ein Genüge gethan hätte, nämlich in seinen Heseliat oder Possen, worin er, in drei in Prosa geschriebenen Abschnitten, eine Reihe der unzüchtigsten Geschichten und Schwänke erzählt hat. Hammer bemerkt über dieses orientalische Genre sehr treffend: „Es würde vielleicht unerklärbar sein, wenn man nicht bedächte, daß im Morgenlande, wo gesellschaftlicher Ton und Sitte sich des Einflusses der Frauen nicht erfreut, so Manches im Munde des Mannes nicht für unanständig gilt, was bei uns feinere Lebensart aus gebildeten Gesprächen und

8*

Schriften verbannt, und daß dem Orientalen daher Zoten nichts als erlaubte Possen dünken, mit denen er sich wie an den Einfällen eines Schalksnarren gerne erlustigen mag. Dieser, durch die Trennung der Geschlechter herbeigeführte Mangel eines feineren Gefühls für Anständigkeit und Sitte in solchen Dingen, ist selbst heute noch, und besonders in den Farcen des sinesischen Schattenspieles, auffallend, welche bei den Türken und Persern die Lückenbüßer des Theaters sind. Es ist ein Gewebe der größten Unfläthigkeiten, die dennoch nicht nur in den öffentlichen Gesellschaften der Großen, sondern auch selbst in den Festen des Harems mit dem größten Wohlgefallen aufgenommen werden *)." —

Die vierte Periode der persischen Dichtkunst stellt ihren Höhepunkt in dem Dichter Hafis dar, in welchem sich die lyrische Poesie des Orients in ihrem schönsten Glanz und in ihrer umfassendsten Bedeutung zeigt. Der vollständige Name dieses Dichters ist Schemseddin Mohammed Hafis, welche letztere Benennung sich auf seine eigenthümliche und tiefe Kenntniß des Korans bezog, indem sie soviel bedeutet als: der Bewahrende, oder auch die Glaubenssonne und der Preiswürdige. In späterer Zeit nannte man ihn Lissanol-ghaib, d. i. die mystische Zunge, womit jedoch nur ein sehr unwesentlicher und untergeordneter Theil seiner dichterischen Productionen, die eine mystische Richtung an sich tragen dürften, zu bezeichnen wäre. Denn sein eigentliches Wesen, das er als Dichter mit der reichsten Fülle des Gemüths und der poetischen Formen hingestellt hat, drückt vielmehr das kräftigste und lebendigste Besitzergreifen von allem Genuß der Wirklichkeit aus. Wir sehen in Hafis den

*) Vergl. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persiens. S. 216 folgd.

Dichter, welcher in der Mitte des vollen und sprudelnden Lebens mit genußkräftigen Organen dasteht, und der, obwohl er selbst in Verachtung alles irdischen Glanzes und als Derwisch lebte, doch durch seinen flammenden Geist Alles hindurchgehen ließ, was die Welt an funkelnden Freuden der Sinne, und an unmittelbaren und gegenwärtigen Befriedigungen des Menschenlebens, darzubieten vermag. Obwohl er vom Koran ausging, den er vollständig auswendig wußte, so befand er sich doch zugleich in einer starken Opposition gegen Alles, was die äußeren Cultusformen der Religion betraf, und sein Ruf als Freigeist war in dieser Beziehung so entschieden verbreitet, daß ihm nach seinem Tode das ordentliche Begräbniß verweigert werden sollte. Seine Freunde schlugen den Weg ein, zu seiner Rechtfertigung diese ganze Poesie der Sinne, der Liebe und des Weins nur für allegorische Formen der Mystik selbst zu erklären, wobei sie umgekehrt verfuhren, wie früher Omar Chiam, der zur Verspottung der Mystik die ganze mystische Terminologie nur auf die Berauschung durch Wein und Liebe zurückgeführt hatte. So war denn auch Hafis durch ein Fetwa des berühmten Mufti Ebu Suud wieder zulässig gemacht worden, man hatte dem Dichter selbst sein ehrenvolles Begräbniß zugestanden, und sein Diwan, dessen Lesung verboten worden, ward wieder dem Volke freigegeben. Von den pantheistischen Richtungen der früheren persischen Poesie ist jedoch bei Hafis keine Spur mehr wahrzunehmen. Sein leichtes und leichtsinniges Dichterherz hat sich lediglich an das rauschende Glück der Minute festgehangen, seine Muse ist der flatternde Schmetterling des irdischen Augenblicks, im Sonnenschein sich volltrinkend und an allen Düften des Lebens sich berauschend, aber es kommt ihr nicht darauf an, im Augenblick die Ewigkeit festzuhalten, vielmehr ist das die

wahre Ewigkeit für sie, wo sie sich ganz im Augenblick ersättigt, und wo sie in diesem Augenblick die taumelnde Lust aller Welten und Zeiten in sich durchgekostet hat. Hafis starb im Jahre 1389 in dem poetischen Schiras, wo er geboren worden, und zwar an den Ufern des Roknabad, welchen er selbst in seinen Gedichten so vielfach verherrlicht hat. Der Name Hafis ist bei der europäischen Lesewelt ein sehr bekannter und beliebter geworden, namentlich durch Goethe, der in seinem westöstlichen Diwan seine Wahlverwandtschaft mit dem persischen Dichter durch das sinnigste Hineinleben in seine ganze Weltanschauung kundgegeben hat. Eine Uebersetzung des Diwans des Hafis erhielten wir durch Joseph von Hammer (Stuttgart 1812 und 1815 in zwei Bänden), und damit zugleich in der Vorrede eine ausführlichere Biographie und Kritik des Dichters. —

Die eigentliche Productivität der persischen Poesie scheint mit Hafis zu erlöschen, und was nach ihm kommt, trägt mehr den Stempel des auf dem Wege der Bildung und der Reflexion hervorgegangenen Talents an sich, das, wie es in solchen Perioden zu geschehen pflegt, in allen äußern Formen zwar eine große Vollendung und sogar Meisterschaft erlangen kann, dem jedoch die innere freie Natur der schöpferischen Hervorbringung gebricht. Den bedeutendsten Typus dieser späteren Zeit stellt hier Mewlana Dschami dar, der, ein Erbe aller ihm vorangegangenen persischen Poesie und Cultur, die verschiedenen Richtungen des nationalen Geisteslebens in sich zusammenfaßt und sie zu klaren und besonnenen Formen verarbeitet, indem er, alle Extreme der Bildung überwindend, vielthätig und unermüdlich bis zu seinem zweiundachtzigsten Jahr, in welchem er 1492 stirbt, fast auf allen Gebieten der prosaischen und poetischen Rede productiv ist. Er erscheint als der Eklektiker der persischen Literatur, der durch das,

was er leistet, und in musterhafter Correctheit vollendet, zugleich die Normen feststellt für alle nachfolgende literarische Production, wie man dies in der That nun Jahrhunderte hindurch in der persischen Literatur erblickt; und so kann man Dschami gewissermaßen das Normalgenie für diese Zeiten des literarischen Verfalls nennen, die für ihre innere Schwäche und Abgestorbenheit noch regelrechte und tadelfreie Formen zu finden wissen. Dschami ist weltlicher und ascetischer Schriftsteller zugleich, er giebt als Lyriker drei Diwane heraus, in denen er bald die mystischen Tonarten Attar's und Dschelaleddin's anschlägt, bald in freier Weltlust wie Hafis sich gebärdet, dann zeigt er sich auch als romantisch-epischer Dichter, und stellt als solcher, nach dem vielfach nachgeahmten Beispiel des Nisami, zuerst einen Fünfer, Chamsse, zusammen, worin er ein moralisch-ascetisches Gedicht, Tohfetol-ebrar, das Geschenk der Gerechten, an die Spitze stellt, dann folgt ein Werk von ähnlicher mystisch-didaktischer Tendenz, unter dem Titel Subhetol-ebrar, der Rosenkranz der Gerechtigkeit, darauf die beiden romantischen Gedichte Jussuf und Suleicha, und Leila und Medschnun, und endlich das den Schluß bildende Iskandernamè, oder das Buch Alexanders, das aber keine erzählende Darstellung, sondern nur eine moralische Betrachtung nicht einmal über das Leben des Helden ist, sondern über allerlei Dinge und Verhältnisse des menschlichen Daseins, die mit einem sehr losen Faden an die Person Alexanders geknüpft sind. Später machte Dschami aus seinem Fünfer einen Siebener, indem er noch zwei neue Dichtungen hinzufügte. Wie er hier als ein Nachahmer Nisami's auftrat, so schrieb er, in der Form und im Geiste Saadi's, einen Fruchtgarten, Beharistan, worin sich, außer den moralischen Geschichten, Sprüchen und Anekdoten, auch ein literarhisto-

rischer Abschnitt findet, der unter der Ueberschrift: „von den Singvögeln der Rede und den Papageien der Dichtkunst“ biographische Notizen über mehrere persische Dichter mittheilt. Der Mysticismus selbst hat in Dschami zu einer größeren Objectivität und zu einem ruhigeren Selbstbewußtsein sich umgesetzt, und reflectirt sich selbst in historischer Betrachtung, indem Dschami die Geschichte des Mysticismus zu schreiben unternimmt. Dies ist sein Nefhatol-in's, der Hauch der Menschheit, worin er eine Reihe von Biographieen der berühmtesten Scheiche der Sofi's mittheilt, welche er durch eine Abhandlung über die Stufengrade des beschaulichen Lebens, über die äußere und innere Vervollkommnung der Erkenntniß und der Anschauung, einleitet. Diese Abhandlung, welche die Lehre der Sofi's in ihren Grundzügen darstellt und uns zugleich ein Bild der verschiedenen Klassen dieser Heiligen entwirft, ist von großer Bedeutung für das Verständniß aller orientalischen Geistesentwickelung, und der persischen Literatur insbesondere. Man sieht darin, wie die Mystik ein nationales Element zu werden vermochte, und wie sie in die eigensten Formen des Volkslebens sich hineinbildete *). — Ein im Orient sehr bekanntes Werk Dschami's ist auch seine Briefsammlung, welche Musterbeispiele zum Briefschreiben enthält. Es ist überhaupt bemerkenswerth, daß in den folgenden Zeiten der persischen Literatur die Briefschreibekunst immer mehr ein eigenthümliches Element der

*) Einen Auszug daraus giebt Hammer a. a. O. S. 341 flgd., wo sich auch mehrere Uebersetzungen aus den übrigen Schriften Dschami's, besonders aus seinem Diwan und aus Jussuf und Suleicha, finden. — Von Medschnun und Leila erschien eine französische Uebersetzung von Chezy (Medjnoun et Leila, poème traduit du Persan de Dschami, par A. L. Chezy, Paris 1805) und eine deutsche von Hartmann (Leipzig 1807, 2 Bände).

literarischen Hervorbringung wurde, das sich dem poetischen Verdienst der Dichter zugesellte. Eine besondere Bedeutung aber gewann, seit dem Verfall der Dichtkunst in Persien, die Geschichtschreibung, von der sich eine außerordentlich reichhaltige Literatur unter diesem Volke darstellt. Diese Geschichtschreibung ist entweder eine universale, indem sie die allgemeine Geschichte der mohammedanischen Völker behandelt, oder sie beschäftigt sich speciell mit der Geschichte der einzelnen Dynastieen, welche in Persien und Indien an der Herrschaft gewesen. Außer den Chroniken und Chronikensammlungen, deren es eine große Anzahl giebt, und unter denen sich besonders die kunstvoll geschriebene Chronik des Wassâf, 1333, die Geschichte der Nachkommen Dschingiskhan's enthaltend, auszeichnet, ist vornehmlich die große Universalgeschichte, Rauset essafa, d. h. Flur der Lauterkeit, von Mirchond, (um 1520) zu nennen, da sie auch bei uns durch Wilken bekannt geworden ist, der einige Theile derselben herausgegeben, z. B. „Geschichte der Samaniden" (Göttingen 1810), „Geschichte der Ghaznaviden" (Berlin 1833), „Geschichte der Seldschukiden" (Berlin 1836). —

Die persische Poesie, deren Hauptentwickelungen wir in diesem Abschnitt vorzugsweise betrachtet haben, entbehrt, bei allem ihrem Formenreichthum, den sie mit so großer Beweglichkeit an sich herausgebildet hat, einzig und allein der dramatischen Form, welche sie sich merkwürdigerweise nicht anzueignen vermochte. Die innern Gründe dieses Mangels sind aber bedeutungsvoll, indem sie das eigentliche Fundament, auf welchem die ganze Literatur und Geistesbildung dieses Volkes stand, am entschiedensten charakterisiren. Die poetische Despotie Persiens, welche dem Geistesleben dieses Volkes seine Gränzen anwies, wollte und konnte das Drama nicht aufkommen lassen,

weil dies eine Form der Dichtung ist, welche eine freie, auf sich selbst gestellte Entwickelung des Volkslebens zu ihrer Basis verlangt. Dies ist eine sehr wesentliche Anschauung, welche wir hier unmittelbar als eine Thatsache der Literaturgeschichte selbst empfangen, und die eine der wichtigsten Lehren in sich schließt. Das Drama, dieses poetische Symbol der Freiheit, das seinen Lebensnerv in der Individualität und in der That hat, es wagt sich in Persien, wo das Geistesleben dem Sultan gehört, nicht hervor, sondern die Poesie, nachdem sie sich an der alten nationalen Heldendichtung durch Firdussi gestärkt hat, vermag hier nicht den Fortschritt vom Epos zum Drama zu machen, wie dies in Griechenland, in normalmäßiger Gliederung der Literatur, geschieht. Vielmehr versinkt sie hier sofort in die Träume und Düfte einer Lyrik, welche durch die verlockende Muse des Genusses eine narkotische Betäubung über das Volksbewußtsein bringt, indem sie alle scharfen Anforderungen an die Wirklichkeit des Lebens, die im Drama zur Poesie der That werden, in der Hingebung an die Lust des Augenblicks einschläfert. Dieselbe Richtung, welche sich über die thatsächliche Ergreifung der Wirklichkeit hinwegsetzt, spinnt in dem romantischen Epos freudvoll und leidvoll ihre Geschichte aus, während die Mystik, um des Daseins Zersplitterung und Verflüchtigung in alle Elemente der Aeußerlichkeit zu verhüten, hinzutritt, und das Leben an eine tiefinnere unsichtbare Welt des Bewußtseins rettend festzubinden sucht. Die Mystik, welche sich dadurch als ein nothwendiges nationales Element behauptet, übernimmt sonach in Persien gewissermaßen die Rolle des Dramas, indem sie die das Nationalbewußtsein zusammenfügende und befestigende Bedeutung desselben gewinnt. —

In neuester Zeit ist in Persien eine Art dramatischer

Spiele in Aufnahme gekommen, die aber nicht den Namen des wirklichen Drama's verdienen, sondern nur als öffentliche Gaukelspiele zu betrachten sind, die, bald lustigen, bald traurigen Inhalts, bei gewissen Gelegenheiten dem Volke zum Besten gegeben und auch meist von Jongleurs improvisirt werden. Alexander Chodzko, ein Pole, welcher sich längere Zeit in Persien aufgehalten, hat in der Revue indépendante (1844, Juli) genauere Nachrichten über diese persischen Theaterspiele gegeben, welche er mit den Mysterien-Aufführungen des Mittelalters vergleicht.

---

5. Die arabische Literatur.

Der hochbegabte und vielfach gebildete Volksstamm der **Araber** hat seit den frühesten Zeiten ein eigenthümliches Kulturleben unter sich entwickelt, und deshalb auch einen reichen Boden für Poesie und Literatur nach allen Seiten hin abgegeben. Die ungemeine Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit der arabischen Sprache, welche für jeden Gedanken sofort eine Fülle von Bezeichnungen zu schaffen vermag, sowie auch das besondere Wesen des an den Quellen eines freien Naturdaseins gestärkten und getränkten Volksgeistes, waren hier beständig günstige Bedingungen für die geistige Productivität und die dichterische Darstellung. Diese unmittelbare Dichterkraft des arabischen Nationalgeistes entfaltet sich am herrlichsten in den Zeiten des früheren Hirten- und Wüstenlebens dieses Volkes, ehe noch **Mohammed** und sein **Koran** dem Volksbewußtsein ein mehr reflectirte Form und eine gezügelte rationalistische Haltung gegeben, wodurch freilich eine neue Epoche höherer

Geistesentwickelung bei den Arabern begann, die jedoch bei allem Bedeutenden, was sie hervorbrachte, nicht mehr diesen dichterischen Glanz des alten Volkslebens an sich aufzeigen konnte. Die arabische Poesie theilt sich daher in zwei wesentliche Abschnitte, deren erster vorzugsweise die Poesie der Wüste, oder die aus dem Naturleben hergeflossene alte Volksdichtung ist, während wir den zweiten als die Poesie der Bildung und der religiösen Geisteszucht, welche an dem Gängelbande der Reflexion einhergeht, zu bezeichnen haben werden.

Die Dichtungen, welche der Zeit vor Mohammed angehören, erscheinen größtentheils nur als der Ausdruck dieser ursprünglichen Weltanschauung des arabischen Geistes, welche sich in dem Leben der Wüste concentrirt, und auf die eigenthümlichen Elemente des nomadischen Hirtenvolkes sich gründet. Die Natur ist das Haus des frei umherschweifenden Volkes, die Sternennacht, welche sich über seinen Zelten wölbt, ist seine Heimath, und sein Kameel und sein Roß, seine Lanze und sein Bogen, der Kampf gegen den hereinbrechenden Fremden, gegen welchen er seine Weideplätze und seine Heerden zu vertheidigen hat, die Abenteuer und Gefahren bei dem nächtlichen Besuch der Geliebten, die Schrecknisse der Wildniß, welche den Herumstreifenden jeden Augenblick den Tod droht, dies sind die Lebenselemente des Arabers, welche sich für ihn in ebenso viele Elemente der dichterischen Anschauung und der Poesie verwandeln. Die Tapferkeit, die Liebe, die Ehre sind die Prinzipien dieses frohbewegten Daseins, in welchem sich die ersten Naturkeime des abendländischen Ritterthums regen. Aus diesen Substanzen aber formt sich das Volkslied wie von selbst, indem die Gegenstände des Lebens sich dazu hindrängen, Gesang zu werden, kraft der leichtbeschwingten Einbildungskraft des Volkes, welche feurig und

erfinderisch für Alles, was sie ausdrücken will, das bezeichnende Bild in ihren Umgebungen findet. Die Bezeichnungsweise dieser Volkspoesie ist daher kurz und schlagend, sie drängt sich in körnigen Sprüchen zusammen, oder schließt in die brennende Gluth der Metapher eine ganze Welt von Anschauungen ein. Dazu berauscht sie sich in den Wohlgerüchen von Jemen, sie lagert in wasserkühler und schattiger Gegend, und pflückt ein Veilchen, um die blauen Augen des geliebtesten Mädchens zu vergleichen, oder sie nimmt die Perlen von Omman, die das Kostbarste ausdrücken müssen, was der Besitz dem Liebenden gewähren kann. So breitete sich hier ein dichterisches Volksleben aus, das zugleich seiner eigenen poetischen Kraft sich bewußt und stolz darauf war, indem es für den größten Ruhm der Stämme angesehen wurde, den besten Dichter hervorgebracht zu haben. Diese Volkslieder tragen sämmtlich eine geregelte Form sowohl durch das abgemessene Sylbenmaaß, in welchem sie verfaßt sind, als auch durch den Reim an sich, bei welchem der des ersten Verses der durchgehende ist, indem sich alle anderen Verse des Gedichts mit ihm endigen müssen.

Der innere Naturdrang, welcher bei dem Araber die Poesie erzeugte, erhielt nicht minder öffentliche Gelegenheiten, sich zu befriedigen und zu dichterischen Thaten anzuregen. Dies waren besonders die poetischen Wettkämpfe, welche auf den jährlichen Messen zu Okhazh, einer Stadt in der Landschaft Thehama, stattfanden. Die Gedichte des Siegers wurden feierlich am Eingang der Kaaba zu Mekka aufgehangen, nachdem sie mit goldenen Buchstaben auf persische Seide geschrieben worden. Von diesen Preisgedichten, welche der Zeit kurz vor Mohammed angehören, sind es besonders die sieben Moallakat (d. h. die aufgehangenen), welche Geist und Form dieser eigenthümlichen

Volksdichtung am schönsten und treuesten überliefert haben. Diese berühmten Gedichte haben zugleich insofern einen historischen Charakter, als sie die eigenen Thaten und Schicksale des singenden Dichters, besonders wie derselbe an den blutigen Kriegen der Stämme Theil genommen hat, erzählen. Damit wird jedoch immer die Verherrlichung eines schönen Mädchens, der Geliebten des Dichters, verbunden, welche einen nothwendigen Bestandtheil der Dichtung bildet und jedesmal den Eingang derselben abgeben muß. Der Dichter fängt damit an, sich der Liebe seiner Jugend zu erinnern, er sieht sich an dem Ort, der früher Zeuge seiner glücklichen Liebe gewesen, aber das Mädchen, welches er damals umarmt hat, ist, mit dem verronnenen Zauber der Jugend selbst, dahingeschwunden. Dies bringt ihn darauf, seinen Lebenserinnerungen überhaupt nachzugehen, und durch einen Sprung versetzt er sich nun mitten in die Heldenthaten und kriegerischen Abenteuer hinein, deren Darstellung eigentlich der Zweck seines Gesanges ist. Der Schluß hat ebenfalls seine vorgezeichnete Norm, indem er gewöhnlich eine Apologie des Stammes ist, welchem der Dichter zugehört, und der dann als der tapferste und gastfreieste unter allen gepriesen wird *).

Die ältesten Gedichte der Moallakat, welche in der Sammlung selbst aus irgend einem zufälligen Grunde die letzte Stelle erhalten haben, sind von den beiden Dichtern Amru Ben Kolthun und Hareth Ben Hillesa, welche als Abgeordnete ihrer beiden im Krieg mit einander begriffenen Stämme vor dem Könige von Hira, Amru, erschienen, der zum Vermittler des Streites zwischen diesen

*) Vergl. Rosenmüller, über die sieben der ältesten arabischen Gedichte, welche unter dem Namen der Moallakat bekannt sind, in den Nachträgen zu Sulzer's Allgemeiner Theorie der schönen Künste, Band VI., Stück 1, S. 1—28.

Stämmen, Bekr und Tagleb, erwählt worden. Der Dichter Amru, von den Taglebiten gesandt, war ein feuriger Jüngling, der in einem kühnen und hochherzigen Liede die Ehre seines Stammes vertrat. Sein Gedicht begann vorschriftsmäßig mit der Verherrlichung des Weins und der Geliebten, worauf sich der Dichter ohne allen Uebergang sofort an den zum Schiedsrichter bestellten König wendet, von dessen Ausspruch der Frieden unter den beiden Stämmen abhängig gemacht wird. Der andere Dichter, Hareth, welcher der Wortführer der Bekriten ist, ein schon achtzigjähriger Greis, beginnt dagegen einen Gesang, der die Weisheit und Besonnenheit seines Alters charakterisirt, der aber nichts destoweniger von großer poetischer Schönheit und Wirkung ist. Den stereotypen Eingang des Frauenlobs benutzt er dazu, die Schönheit und Tugend der Gemahlin und Mutter des Königs zu verherrlichen. Geschickt weiß er dann zum Preise des Stammes der Bekriten überzugehen, indem er den König daran erinnert, daß dieser Stamm es gewesen, welcher den Tod seines Vaters an den Kriegern des Königs von Ghassan gerächt habe. Diese beiden Gedichte sind die ausgezeichnetsten und poesiereichsten in der ganzen Sammlung der Moallakat. Die andern fünf Dichter dieses alten poetischen Cyclus heißen Tarafah, der, erst der Lieblingsdichter des Königs Amru, nachher auf Befehl desselben, wegen eines satirischen Gedichts, enthauptet wird, ferner Caab Ben Zohair, schon ein Zeitgenosse des Mohammed selbst, dem er sein Gedicht, worin er die Versöhnung der kriegerischen Stämme Abs und Dhobian feierte, selbst vorgetragen haben soll; Antara Ben Scheddad el absi, welcher Dichter selbst als tapferer Held berühmt ist, und wegen seiner Auszeichnung im Kriege el Fewares (der Held) genannt wird, wie er denn auch in seinem Gedicht, in kriegerischen und ge-

waltigen Tönen, außer seiner Liebe, auch die Schlacht Mortakeb besingt, in der er den Dsobijaniden Dhemhem getödtet hat; Lebid Abu Akil ben Rabiad, erst ein Feind des Propheten Mohammed, dann ein Anhänger des Korans durch die poetischen Schönheiten desselben, wegen derer er sich zum Mohammedanismus bekehrt, als Dichter in einem Gesang von hoher poetischer Bedeutung sich selbst singend, indem er seinen Muth, seine Tapferkeit und Gastfreiheit, dazu das Leben der arabischen Wüste, die er in den herrlichsten Farben malt, zum Gegenstand seines Liedes macht; und zuletzt Amri el Kais, zu Mohammed in einem feindlichen und satirischen Verhältniß stehend, und als Dichter besonders durch ein Lied bekannt, das er auf ein schönes Mädchen gedichtet, der er selbst beim Baden die Kleider weggenommen hatte, so daß sie genöthigt worden war, nackt bei ihm vorüberzugehen. — Eine Gesammtausgabe der Moallakat erschien von William Jones, zugleich mit einer englischen Uebersetzung (London, 1783, und in den Works von Jones, London 1799, 4. Band). Eine deutsche Uebersetzung gab A. Th. Hartmann: „die hellstrahlenden Plejaden am arabischen poetischen Himmel, oder die sieben am Tempel zu Mekka aufgehangenen arabischen Gedichte" (Münster, 1802). —

Die alten arabischen Volksgesänge scheinen schon sehr früh ein Gegenstand der eifrigen Sammlung für die arabischen Gelehrten geworden zu sein. Abu Temam, der selbst Dichter war, und einen eigenen Diwan geschrieben, der noch handschriftlich vorhanden ist, veranstaltete, im zweiten Jahrhundert nach Mohammed, eine solche Sammlung altarabischer Volkslieder in zehn Büchern, deren erstes die Ueberschrift Hamâsah (Tapferkeit) führt, wonach die ganze Anthologie ihren Namen erhalten. In diesen Gesängen, welche Abu Temam nach der mündlichen

Tradition niedergeschrieben, ist die ganze Mannigfaltigkeit des alten Volks- und Wüstenlebens zusammengedrängt, alle Kraft und aller Muthwille des Volksliedes wird darin in frischen Tönen laut, bald wird das Leben des Helden feierlich gepriesen, bald sein Untergang beklagt, auf den Feigen werden Spottlieder gesungen, die Frauen werden ihrer Schöne und Lieblichkeit wegen gepriesen und zugleich in neckischen Schmähliedern verspottet, auch das Kameel, die Schlange, der Wassersturz der Wüste, erhalten ihre Lieder. Nachträge und Vervollständigungen zu dieser Sammlung, sowie ähnliche Anthologieen, erschienen darauf in großer Menge, sind jedoch meist nur handschriftlich vorhanden *).

Der reformatorische Einfluß, welchen Mohammed und sein Koran auf das ganze Gedankenleben und dadurch auch auf die innere Geistesentwickelung des arabischen Volkes ausüben mußte, ward bald in allen Gestaltungen wie des Lebens so auch der Literatur sichtbar. Es wurde zwar die alte Freiheit des Volkslebens durch diesen Propheten zu Grabe getragen, und die alten poetischen Wettspiele zu Okhazh nahmen ihr Ende, da Mohammed sie als heidnische Elemente des alten Volkslebens verbot. Aber Mohammed, wenn er auch die Musen seines Volkes zunächst verstummen machte, suchte doch ein höheres Verdienst um seine Nation darin, daß er ihr, der vielfach zersplitterten, welche in dem eifersüchtigen Gedränge der verschiedenen Stämme auseinanderzugehen drohte, eine geistige Concentration des Bewußtseins und darin das Prinzip einer nationalen Einheit zu geben trachtete, und dies ist wesentlich die politische Bedeutung Mohammed's, durch sein

*) Einen genaueren Nachweis derselben giebt Gräße, Lehrbuch einer allgemeinen Literaturgeschichte, Zweiter Band I. Seite 433 folgd.

Lehre ein neues Element der Einheit für das arabische Volk aufgestellt zu haben, das sich bald als ein geistig einigendes und vermittelndes für das orientalische Leben überhaupt erwies. Dies ist das siegreiche Moment, das im Mohammedismus gelegen, und wodurch er sich als eine nothwendige Form, die unausbleiblich ergriffen werden mußte, behauptete. Mohammed war indeß selbst zu sehr Sohn seines Volkes, als daß er gänzlich ohne alle Poesie sich in die Mitte seiner Nation hätte hinstellen dürfen. Er hielt es vielmehr für nöthig, sich als den ersten Propheten und Gesetzgeber zugleich für den ersten und größten Dichter seines Volkes zu erklären, wie es denn vorzugsweise die poetische Schönheit und literarische Bedeutung des Korans ist, auf welche er sich selbst als auf das gewichtigste Zeichen seiner göttlichen Offenbarung beruft, indem es (Sura 10, 11, 17) heißt: „Sage ihnen, ruft Gabriel, sie sollen nur zehn solche Verse schaffen, wie die des Koran; wollen sie aufrichtig sein, so müssen sie bekennen, nur von Gott allein komme ein solches Werk; sage ihnen, Menschen und Teufel zusammengenommen vermöchten nie etwas hervorzubringen, was sich der Vollkommenheit des Koran nur von weitem nahe!" Mohammed ging daher so weit, selbst die Sprache des Koran als die höchste und vollendetste Norm für die arabische Nationalsprache überhaupt hinzustellen, über die dann in keiner Abweichung mehr hinausgegangen werden dürfe. Der Darstellung des Koran ist zwar der poetische Schwung und besonders die mächtige Beredsamkeit nicht abzusprechen, aber es hat ebenso sehr als Dichterwerk wie als Werk der göttlichen Offenbarung seine bedeutenden Mängel und Schwächen, die es in einem weniger erhabenen Licht erscheinen lassen, als Mohammed selbst davon behauptet. Wenn der wesentliche Kern dieser neuen Lehre darin beruhte, die mythologische

Verwilderung des Volksbewußtseins durch die Anschauung eines einigen und geistigen Gottes aufzuheben, so erfand doch der Prophet in seiner eigenen Sprache und Anschauungsweise eine solche Menge von Bildern, Gleichnissen, Allegorieen und Sprüchen, die zu stereotypen Formen des religiösen Bewußtseins werden sollten, daß dieselben gewissermaßen für eine neue Mythologie gelten konnten. Der alte Stern- und Fetischdienst der Araber sah sich abgelöst durch eine geistige Abstraction, welche Mohammed aus den Elementen aller andern Religionen, besonders aber aus der jüdischen und christlichen gemacht hatte, und wozu er die äußeren Cultusformen der früheren heidnischen Volksreligion gefügt hatte. Dies Alles tauchte er unter in die Fülle einer dunkeln und verworrenen Bilderwelt, deren sinnliche Gluth und Herrlichkeit dazu dienen sollte, die Lücken seiner Abstraction auszustopfen und mit Fleisch und Blut zu erfüllen. Der Koran (welcher Name soviel bedeutet als Sammlung der Schriften) besteht, seiner äußern Form nach, aus rhapsodischen Artikeln, welche bald in den Reden des Propheten, bald in Sittensprüchen und philosophischen Artikeln, oder in Aussprüchen des verzückten Sehers, sich darstellen. Die Absicht auf eine poetische Wirkung ist im Koran um so hervorstechender, da mehrere Stellen darin aus den alten Volksdichtern Arabiens entlehnt sein sollen. Der Koran ist in 114 Hauptabschnitte eingetheilt, deren jeder eine Sura (eine Stufe, Reihe) heißt, und die wieder in Unterabtheilungen oder Verse (Ayath, Wunder, Zeichen) zerfallen. Außer diesen Abtheilungen von ungleicher Länge giebt es noch eine Eintheilung des Korans in 60 gleiche Abschnitte, und eine andere in dreißig Sectionen, die zum Gebrauch der Leser des Korans in den Moscheen bestimmt ist. Mohammed hat den Koran nicht selbst niedergeschrieben, sondern derselbe

entstand durch die allmähligen Aufzeichnungen seiner Schüler, die dann wieder durch Ebu Bekr zu einem Ganzen zusammengestellt wurden. Von den vielfachen und verschiedenartigen Ausgaben des Koran haben wir hier nur die von G. Flügel: Corani textus arabicus (Leipzig 1834, neue Auflage von C. Redslob, 1837) anzuführen. Ins Deutsche wurde der Koran mehrmals übertragen, zuerst von Th. Arnold (Lemgo 1746). Eine zeitgemäße und brauchbare Uebersetzung ist die von Fr. Eb. Boysen und G. Wahl (Halle 1828). —

Unter den Dichtern, welche nach Mohammed eine bedeutende Stufe der Vollendung in der Poesie erreichten, ist vorzugsweise Motenabbi zu nennen, der den Ruhm des größten arabischen Dichters überhaupt davongetragen, da er die höhere Bildung des Geistes, durch welche er sich auszeichnete, mit dem kernhaften und naturfrischen Wesen der alten Volksdichtung zu verschmelzen wußte, weshalb er auch, nachdem er alle Gelehrsamkeit der Schulen sich angeeignet, eine Zeitlang in die Wüste ging, um dort die Fülle und Kraft der arabischen Volkssprache sich anzueignen. Dieser merkwürdige Mann hieß eigentlich Abu'lthib Ahmed Ben El Hassan Ben Abd'Os Ssammad El Dschofi El Kendi El Kufi und ward 303 der Hedschira oder im Jahre 915 nach Christus zu Kufa geboren. Er lebte meistentheils in Syrien und Aegypten, wo er als Hofdichter das Geld der Fürsten sich gefallen ieß. In der Wüste aber verkündigte er von sich, daß er ein Prophet sei, woher er auch seinen Beinamen Motenabbi, welcher Einen anzeigt, der gern Prophet sein will, empfing. Sein Diwan, der aus 181 Gedichten besteht, genoß im Orient eines großen Ruhmes, und wurde der Gegenstand vieler Commentatoren, die ihm weitläufige Auslegungen widmeten. Der Dichter wurde im Jahre 965

auf einer Reise von räuberischen Beduinen ermordet. Joseph von Hammer übersetzte seinen Diwan unter dem Titel: Motenebbi, der größte arabische Dichter, zum ersten Male ganz übersetzt (Wien, 1824).

Als die bedeutendste Form, in welcher wir bisher die arabische Poesie sich entwickeln sahen, hatte sich die Lyrik erwiesen, welche sich auch als die bequemste und ausdrucksvollste Gattung für ein an das subjective Phantasieleben hingegebenes Volksgemüth zeigen muß. Damit hängen die didaktischen und satirischen Richtungen der Poesie zusammen, die ebenfalls bei den Arabern einen günstigen Boden fanden, obwohl sich wenig selbstständige Werke dieser Art erhalten haben. Bedeutend ist aber die Literatur der Sprüchwörter in Arabien, von denen dies Volk große Sammlungen aufzuweisen hat, darunter die große, alte aus 7000 Sprüchen bestehende Sammlung des Meidani, Medschmaolemsal betitelt, ferner die Sammlungen des Zamakhschari, von dem besonders Atwak esseheb (die goldenen Halsbänder), das aus 99 Sprüchen besteht, auch durch deutsche Uebertragungen vielfach bekannt geworden *). Der Spruch erscheint hier als die auf einen Schlag zusammengedrängte Wirkung des lyrischen, didaktischen und satirischen Elements, indem er den Erguß einer subjectiven Anschauung so hinstellt, daß dadurch die Einsicht in eine Mangelhaftigkeit des Weltzustandes verbunden wird mit der daraus hervorgehenden Lehre, wie am besten und weisesten alle bestehenden Mängel des Lebens zu überwinden und zum Heil zu kehren seien. Die

---

*) Samachschari's goldene Halsbänder, als Neujahrsgeschenk. Arabisch und Deutsch, von J. von Hammer. Wien, 1835. Neue und den Hammer'schen Text zum Theil berichtigende Uebersetzungen von H. L. Fleischer, Leipzig 1835, und von G. Weil, Stuttgart, 1836.

weitere, gewissermaßen dramatische Ausführung des Spruches ist aber die Fabel, in welcher dieselbe Vereinigung der lyrischen, didaktischen und satirischen Anschauung stattfindet. Auf diesem Gebiet haben auch die Araber nicht unerhebliche Leistungen aufzuzeigen, obwohl sie darin der Originalarbeiten entbehren und meist nur fremde Erfindungen, besonders indische und persische, theils übertragend, theils umarbeitend benutzt haben.

Besonders sind es die großen indischen Fabelbücher, deren wir früher bei der Literatur der Indier Erwähnung gethan, die auch in Arabien Eingang fanden, und hier vornehmlich in dem großen Thierepos Kalilah ve Dimna nachgebildet und verschmolzen erschienen *). Die eigenthümliche Fabelliteratur der Araber concentrirt sich jedoch in einem berühmten Namen, dem des Locman, der lange Zeit vor Mohammed gelebt haben soll, wenn die nach seinem Namen bekannte Sammlung überhaupt das Werk einer bestimmten dichtenden Person ist, oder nicht vielmehr, wie mehrfach angenommen worden, nur die Redaction einer Reihe älterer und neuerer Fabeln, die vielleicht einige Fabeln und Sprüche von dem alten Weisen Locman selbst enthält, denn daß ein solcher gelebt habe, beweist die einunddreißigste Sure des Koran, welche diesen Namen zur Aufschrift führt.

Die Form der arabischen Poesie aber, welche nach der lyrischen am meisten Originalität gezeigt, ist die Form der Erzählung, des Märchens, des Romans, worin der volksthümliche Hang zu wunderbaren und sinnreichen Geschichten sich am liebsten und reichsten befriedigte. Mohammed hatte zwar geglaubt, daß es der geistigen Rein-

*) S. die gelehrten Nachweisungen bei Gräße, Lehrbuch der allgemeinen Literaturgeschichte II. 1. S. 445 folgd.

heit und Tüchtigkeit des Volksbewußtseins, worauf er es mit seiner Lehre abgesehen, schaden könne, wenn dasselbe sich zu sehr in dieser träumerischen und heidnischen Welt der Märchen einspinnen und umgarnen ließe, und er verbot deshalb namentlich die persischen Märchen, wahrscheinlich aus dem Gedanken, daß darin ein abergläubisches Gefangengeben an das Naturelement der Freiheit des Geistes gefährlich werden könne. Dagegen rühmte er den wohlthätigen Einfluß, den die Heldenthaten des alten Kriegers und Dichters Antara auf die Erweckung eines thatkräftigen Sinnes haben müßten, und hierin bezeichnete er den Lieblingsgegenstand der arabischen Volkserzählung, mit dem sich lange und vielfach die Phantasie zu beschäftigen gewußt hat. Dies alte Heldenbuch, das den Antara, den aus den Moallakat bekannten Dichter und Stammvater der Ritter, zum Gegenstand hat, wurde, nach einigen Angaben im Roman selbst, vornehmlich dem Asmai zugeschrieben, dem am Hofe Harun al Raschids lebenden berühmten Grammatiker und Theologen, aber aus weiteren Forschungen darüber hat besonders Hammer dargethan, daß dieser Heldenroman zuerst im sechsten Jahrhundert der Hegira von dem berühmten Arzt und Dichter Ibn-ess-Ssaigh niedergeschrieben worden, jedoch nach den Ueberlieferungen der einzelnen Abenteuer und Geschichten, die bereits zu Mohammed's Zeit, zum Theil wohl in vollendeter Form, vorhanden waren, und an den eigenthümlichen Erzählungs-Abenden der Araber vielfach vorgetragen wurden. (Hammer, Wiener Jahrbücher 1819. VI. 242). Eine englische Uebersetzung dieses Romans erschien unter dem Titel: Antar, a bedoueen Romance, translated from the arabic, by Terrick Hamilton (London, 1819—20, 4 Bände). —

Das Bedürfniß sich etwas erzählen zu lassen, welches

unter den Arabern bei Vornehm und Gering, bei Alt und Jung so sehr zu einer Lebensgewohnheit geworden, es wirkte jedoch mächtiger als alle Verbote Mohammeds, indem es bald auch unwiderstehlich die persische Märchenwelt zu sich heranzog und sich durch die innigste Verschmelzung aneignete. Diese der Erzählung gewidmeten Abende und Nächte bei den Arabern, welche das alte Behagen des Nomadenvolks zu geselliger Niederlassung in der Schattenkühle oder beim Licht der Sterne entstehen ließ, und die so populär waren, daß sogar bestimmte erzählungsgeschickte Männer zur Leitung der Unterhaltung gewissermaßen dabei angestellt wurden, sie hatten sich in den Städten durch ähnliche öffentliche Zusammenkünfte fortgesetzt, in denen besonders Geschichten erzählt und unterhaltende Gespräche gepflogen wurden. In diesem volksthümlichen Bedürfniß nach den Märchen lag zugleich eine Art von Vermittelung für die arabische Literatur mit den anderen Literaturen des Orients, namentlich mit der persischen und indischen, gegeben, und so ist es vorzugsweise auf diesem Gebiet des Märchens, wo wir ein solches Ineinanderübergehen der orientalischen Literaturen am entschiedensten zu bemerken haben. Hier ist besonders das große Märchenwerk Tausend und Eine Nacht zu nennen, ursprünglich nur Tausend Nächte, welches, aus dem Persischen herstammend, dem am Hofe Mahmud's des Gasneviden lebenden Dichter Rasti zugeschrieben wird. Da es in Arabien wie in Persien schlaflose Fürsten gab, welche lange und öde Nächte zu verkürzen und durch die liebliche Geschwätzigkeit der erzählenden Muse auszufüllen hatten, so konnte die arabische Uebersetzung dieser Märchen, die zuerst unter dem Khalifen Manssur geschah, eine ganz natürliche Anknüpfung an das arabische Leben selbst gewinnen. Es wurde auch sofort ein arabisches Nationalwerk daraus,

indem spätere Herausgeber und Ueberarbeiter, die zugleich statt der tausend Nächte tausendundeine Nacht lieferten, durch Zuthaten und Einschiebungen aller möglichen Art ihm ein heimisches Gepräge in jeder Weise gaben. Durch dieses arabische Verarbeiten und Weiterspinnen wuchs der alte Märchenschatz zu einer immer größeren Fülle und üppigeren Ausdehnung heran, und mischte sich in den verschiedensten Stilarten und Zeitanklängen, wodurch die abweichenden Ansichten über ihre Abfassung und Redaction den weitesten Spielraum erhalten konnten *). In diesen Erzählungen hat man den Grundstock aller der Geschichten zu betrachten, welche seitdem in die Phantasie aller andern Völker eingedrungen und dort zu Stoffen für die verschiedenartigsten Ausführungen, bald im Drama, bald in der Novelle und im romantischen Gedicht, benutzt worden, und die schon durch die altfranzösischen Fabliaux, durch Boccaccio und Ariosto den Uebergang zur europäischen Lesewelt gemacht haben, noch ehe sie in unmittelbaren Uebertragungen bei derselben bekannt geworden sind. Die französische Uebersetzung von A. Galland, welche zuerst 1704 erschien, bürgerte dies Werk vornehmlich im Occident ein. Von dem Original erschien in Deutschland die Ausgabe: Tausend und Eine Nacht, arabisch nach einer Handschrift aus Tunis, herausgegeben von Max. Habicht (Breslau, 1825—39, Band 1—8). Daran schließt sich die deutsche Uebersetzung: Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen, zum ersten Mal aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetzt von M. Habicht, F. H. v. d. Hagen und K. Schall (Breslau, 1825. 4. Aufl. 1836, 15 Bände). —

*) Eine kritische Auseinandersetzung über die Geschichte der Tausend und Eine Nacht und ihre Bearbeitung gab Chézy im Hermes, Band XXX., S. 157—199.

Andere Märchenkreise des Orients, wie der Roman Sentabad, der indischen Ursprungs gewesen zu sein scheint, und die „Geschichte der sieben Vezire" gingen ebenfalls in den Cyclus der Tausend und Eine Nacht über, die sonach die allmählig entstandene Concentration des ganzen orientalischen Märchen- und Sagenschatzes gewesen zu sein scheint. —

Die Erzählungsabende der Araber hatten in der Form der Macamat (d. i. gesellschaftliche Sitzungen) eine regelmäßige und geordnete Gestalt gewonnen, in der sie nicht bloß der erzählenden Unterhaltung, sondern auch den Uebungen der Rhetoren in der Beredsamkeit, und öffentlichen volksthümlichen Mittheilungen jeder Art gewidmet waren. Diese Form benutzte einer der bedeutendsten arabischen Dichter, Hariri, zu einem im ganzen Orient hochgepriesenen Werke, das er nach diesen Versammlungen oder Sitzungen, in welche er seine Erfindungen hineinverlegte, Macamat betitelt. Hariri war im Jahre 446 der Hegira oder 1054 nach Christus zu Bassora geboren, und hieß mit seinem eigentlichen Namen Abu Mohammed al Casem Ben Mohammed.

Sein Werk besteht aus funfzig solcher Versammlungen, welche die seltsamen Abenteuer und Fahrten des umherschweifenden Ritters Abu Zaid aus Serudsch in Mesopotamien darstellen. Dieser Abu Zaid ist ein Glücksritter von dem eigenthümlichsten Schrot und Korn, und er weiß sich funfzig Mal in verschiedene Gestalten zu verwandeln, in welchen er eben der mannigfach abwechselnde Gegenstand dieser funfzig Erzählungen des Hariri wird, die, jede für sich ein beschlossenes Ganze ausmachend, an dieser sie verbindenden Persönlichkeit des Haupthelden ihren Zusammenhang haben. An solchen Versammlungstagen nämlich, wo das Volk sich zu gemeinsamer Anregung

und Ergötzung in Menge zusammenzufinden pflegt, tritt der schalkhafte Abu Zaid immer in andern Verwandlungen hervor, indem er bald in den Lumpen eines Bettlers, bald als verarmter Dichter und Philosoph, bald blind, bald lahm, bald als angesehener und vornehmer Mann, sich unter dem Volke zeigt und dasselbe unter allen diesen verschiedenen Formen immer auf gleiche Weise für sich einzunehmen und ihm Geld, Lebensmittel und Tribut jeder Art abzugewinnen versteht. Zugleich weiß er dabei mit treffendem Spott die Thorheiten des Volks zu geißeln, oder höhere Lebensweisheit in ihm zu erwecken. Wodurch er wirkt, ist der unwiderstehliche Zauber seiner Rede, seine große geistige und persönliche Gewandtheit, und seine hinreißende Liebenswürdigkeit des Benehmens. Dies philosophische Vagabundenthum, das sich hier in so ergötzlichen und sinnreichen Bildern entfaltet, findet seinen Schluß darin, daß Abu Zaid zuletzt aus allen seinen Verhüllungen heraustritt, und dem Volke von Bassora die Grundsätze seines geheimnißvollen Handelns erklärt, indem er darauf seinen Sinn von allen Formen der Erde hinweg fortan nur auf das Ueberirdische und Göttliche zu richten verheißt, und zu diesem Zweck sich in ein Kloster von Serudsch begiebt. Von diesem Werk des Hariri erschienen mehrfache Uebersetzungen fast in allen Sprachen, darunter von Friedrich Rückert: „die Verwandelungen des Abu Said von Serug, oder die Makamen des Hariri in freier Nachbildung" (Stuttgart 1827, zweite Auflage 1836)*). —

Der Geist des arabischen Volkes bewies seine außerordentliche Entwickelungskraft nicht bloß innerhalb der

*) Vgl. Klaproth, Asiatisches Magazin, Band II., Seite 212 folgd.

Dichtkunst, sondern er zeigte sich in fast noch größerem Umfange auf dem Gebiet der Wissenschaft und Gelehrsamkeit, wo er besonders auch die philosophische Richtung, die in ihm lag, in zum Theil bedeutenden und originellen Hervorbringungen entfaltete. Die Araber geben im Mittelalter eine merkwürdige Verbindungskette für das Geistesleben der bedeutendsten Völker ab, sie erscheinen plötzlich als die Herren im Reich des Wissens und des Geistes, und alle anderen Nationen gehen zu ihnen in die Schule, um Mathematik und Naturkunde, Geschichte und Geographie bei ihnen zu studiren. Das mohammedanische Geistesleben war um diese Zeit, wo der christliche Geist in Europa in seiner innern Entwicklung schon abgebrochen und barbarischen Verdumpfungen erlegen schien, als ein neues Bildungsferment in das europäische Völkerleben hineingetreten, und hatte demselben einen neuen wissenschaftlichen Inhalt zugeführt, dessen sich der Araber mit dem eignen heißen Drang der orientalischen Natur so rasch und entscheidend zu bemächtigen gewußt. Durch diese seltsame Culturbewegung geschah es, daß die arabische Sprache selbst zu wissenschaftlichen Bezeichnungen mehrere Namen und Kunstwörter hergegeben hat, die sich noch heute ausschließlich auf ihrer Stelle befinden.

Den wesentlichsten Anstoß zu ihren wissenschaftlichen Richtungen empfingen die Araber durch ihre Begegnung mit dem griechischen Geist, dem sie sich besonders durch eine eigenthümliche Aneignung des Aristoteles zuwandten, und woraus sich eine eigene philosophische Literatur bei ihnen entwickelte. Die Anlage zu metaphysischen und dialektischen Betrachtungen schien dem arabischen Geist naturgemäß und ursprünglich schwerlich zu eignen, wie es auch in der Religion Mohammed's, die im Koran alle menschliche und göttliche Weisheit beschlossen haben wollte, durch

aus nicht lag, sich, zur Prüfung und Bestätigung, der forschenden Vernunft und den Kategorieen des denkenden Geistes zu unterwerfen. Indeß hatte doch die Aneignung der griechischen Philosophie nicht gewehrt werden können, die namentlich unter den am meisten für die Wissenschaft begeisterten Kaliphen aus der Dynastie der Abassiden, besonders unter Al-Mansur, Al Raschid und Al Mamum, sich durch die Uebersetzung der griechischen Autoren, vornehmlich aber der Schriften des Aristoteles, zu begründen angefangen. Und obwohl diese Uebertragungen meistens nur sehr unvollkommen und verworren geschahen, so daß aus Aristoteles, durch allerlei mystische Zuthaten des orientalischen Geistes, eine ganz fremde Gestalt gegemacht wurde, um die man den Glorienschein einer fast abgöttischen Verehrung legte und auf die alle dunkeln Kämpfe des eigenen Geistes übertragen und gehäuft wurden, so hatte man doch gerade auf diesem Wege den Aristoteles am entschiedensten sich zu eigen zu machen gesucht, indem seine dialektische Vernunftkunst zur Aufhellung aller Schwierigkeiten und Dunkelheiten des eignen Glaubenssystems gewissermaßen zu Hülfe gerufen werden sollte. Aristoteles war dadurch theils in der Gestalt, welche ihm die Neuplatoniker gegeben, theils in den aus dem Geist des Islam selbst gewobenen Schleiern und Hüllen, in die geistigen und wissenschaftlichen Entwickelungen des Völkerlebens hineingeschoben worden, und dies ist das Verdienst der Araber, daß sie den Aristoteles, wenn auch in falschen Formen, zu dieser universalen Mitte der europäischen Bildung machten, auf welcher er in der That so bedeutungsvoll für die ganze moderne Wissenschaft geworden ist. Denn sowohl durch die arabischen Commentatoren des Aristoteles, wie auch durch die arabischen Uebersetzungen seiner Schriften selbst, wurde der eigentliche

Verbindungsweg zwischen der aristotelischen Philosophie und der modernen europäischen Wissenschaft geschaffen. Die Araber selbst beschäftigten sich aber vornehmlich mit der dialektischen Seite der Philosophie des Aristoteles, und bildeten daraus eine eigenthümliche arabisch-scholastische Philosophie hervor, die aber wieder, nach dem schwankenden und abweichenden Verständniß, das man von Aristoteles selbst hatte, in verschiedene Secten sich spaltete.

Unter diesen arabischen Gelehrten und Philosophen ist zu nennen Thabet Ben Corrah (835 n. Chr.), der vornehmlich Astrolog und Mathematiker war, und dessen Uebersetzungen aristotelischer Werke nur handschriftlich vorhanden; ferner Honain Ben Ischak Ben Honain (809 n. Chr.) der besonders als medicinischer Schriftsteller berühmt ist, und Uebersetzungen des Aristoteles in's Arabische und Syrische machte, die ebenfalls nur als Handschriften existiren. Dasselbe ist der Fall mit den Abhandlungen und Commentaren des Mata, und Al Kendi, welcher letztere besonders das Organon des Aristoteles zum Gegenstand seiner Erklärungen machte. Sehr bedeutend und vielseitig erscheint El Ghasali, aus Thus (1058 n. Christus geb.), ein bagdader Professor, der sich, nach großen philosophischen Studien, zu den positiven Religionswahrheiten zurückbekannt zu haben scheint, indem er vornehmlich in seinem Werke Teha futol filasifet, d. h. der Sturz der Gebäude der Philosophen, die religiösen Bestimmungen des Korans gegen die Sätze der Platoniker und Aristoteliker vertheidigt, wogegen später der berühmte Averroes von Cordova (gestorben 1198 nach Cristus) eine eigene polemische Schrift gerichtet. Von Ghasali's Werken ist noch vorhanden eine Art Ethik, welche er unter dem Titel Ejuha al valed, d. i. o mein Sohn *), ver-

*) O Kind! die berühmte ethische Abhandlung Ghasali's.

faßt hat, und ein System der Logik, welches er „das Richtmaaß der Wissenschaft" genannt hat.

Ein aristotelischer Philosoph vom Kopf bis zur Zehe war Al Farabi (gestorben 950 n. Chr.), der eine große Encyclopädie der Wissenschaften, außerdem mehrere vorbereitende und einleitende Schriften zum Studium der aristotelischen Philosophie geschrieben. Sein Schüler ist Avicenna (980 n. Chr. geb.), der zu der Metaphysik des Aristoteles einen sehr merkwürdigen Commentar geschrieben, in welchem er sich als Supranaturalist zeigt, indem er dem Denken die Fähigkeit abspricht, das Ding an sich und das Wesen der Wirklichkeit überhaupt zu construiren. Außer seinen eigenen philosophischen Werken schrieb er auch ein Gedicht über die Logik. Seine Erklärungen und Uebersetzungen haben am meisten dazu beigetragen, das Ansehn des Aristoteles im Orient zu behaupten und auszubreiten *). —

Diese eigenthümlichen Bewegungen eines arabischen Culturlebens, welche, wie wir in einem späteren Abschnitt sehen werden, ihren Weg über Spanien nahmen, um auf diesem Punkt auf das Innigste in das europäische Herzblut hinüberzubringen, sie lassen den Reichthum aller ihrer Gestalten und Erzeugnisse schwer in einer gedrängten Darstellung zusammenfassen, und wir haben hier nur die am meisten bezeichnenden Erscheinungen andeuten können. Mit einem wehmüthigen Rückblick vermag man jedoch nur dieser frühen Errungenschaften des Geistes zu gedenken, die, nachdem sie für andere Völker zündende und zeugende Lebenselemente geworden, in sich selbst wieder zusammensinken,

---

Arabisch und Deutsch als Neujahrsgeschenk von Hammer-Purgstall. Wien, 1838.

*) S. die bibliographischen Nachweisungen bei Gräße, Handbuch der allgemeinen Literaturgeschichte II. 1. S. 484.

aus dem lebendigen Dasein abscheiden und in dem Schutt der Jahrhunderte begraben werden sollten. Diese hohe Geistescultur der Araber mußte in den Staub der Bibliotheken zurücktreten, und ein dunkeles zweifelhaftes Leben als Handschrift fortführen, wo sie auf die Erlösung eines mit ihrer Sprache ringenden Gelehrten harrt. Und all die großen Schauplätze der Wissenschaft und Dichtung, wo früher Universitäten geblüht und das ganze All der Bücherwelt in sich schließende Bibliotheken gestanden, sie wurden wieder kahlgefegt von der hereindringenden Barbarei, und die alte Wildheit des Naturlebens brach, Alles überwältigend und sich unterjochend, da von Neuem los, wo der Geist für alle Ewigkeit seinen Sitz aufgeschlagen zu haben schien. Dies ist die tragische Geschichte der menschlichen Civilisation, die, an den Kampf zwischen Natur und Geist gebunden, in dem Ringen dieser beiden Grundelemente des Daseins auf- und niedergeht, und bald die Höhen des Lebens ersteigt, bald in die Tiefen des alten und ewigen Nichts wieder zurückgeschnellt wird. —

---

6. Die hebräische Literatur.

Eine gewichtige Andeutung der vom Bann des Naturprincips frei werdenden Weltanschauung des Orients giebt uns schon das hebräische Volk, welches in diesem Sinne, in dem es die ursprünglichen Elemente des Christenthums am reinsten in sich getragen, uns vorzugsweise als das auserwählte Volk erscheint, und das in dem ächt menschlichen Charakter seiner alten Poesieen und Geschichtsbücher, in der individuellen Lebendigkeit seiner gei-

stigen Entwickelung, in der freien volksthümlichen Erscheinung seiner dichterischen Propheten, die gewissermaßen als die öffentlichen Beweger des Nationallebens heraustreten, in seiner Weise eine ebenso eigenthümliche Stelle im Alterthum und zum Alterthum behauptet, wie das Hellenenthum. Wenigstens hat das Judenthum durch die Gewalt des reinen, sittlichen und persönlichen Geistes ebenso sehr den Orientalismus von der Natur-Symbolik loszuringen gestrebt, als, wie wir später sehen werden, das Hellenenthum, mit der ihm verliehenen glückseligen Gabe des künstlerischen Schaffens und Individualisirens, in seinem plastischen Geist die orientalische Anschauung umgebildet und zu einer in der Form der Schönheit begränzten Kunstsymbolik geklärt und erhoben hat.

Das Feuer des orientalischen Geistes, das im hebräischen Volke in seiner ganzen Stärke glüht, zeigt sich in demselben doch zugleich zu einem eigenthümlichen Maaß geklärt, und es scheinen in ihm alle Ausartungen der orientalischen Phantasie zu einem harmonischen Rhythmus bezwungen. Das Rhythmische, welches den ganzen Geist dieses Volkes eigenthümlich charakterisirt, macht sich daher auch in seiner Poesie als ein nicht blos für die Form, sondern auch für den Inhalt bedeutungsvolles Element geltend. Dieser vorzugsweise rhythmische Charakter der hebräischen Poesie, welcher in dem durch die Accentuation hervorgebrachten eigenthümlichen Fall der Worte beruht, er zeigt sich zugleich in der Stellung, welche die Gedanken zu einander annehmen müssen, indem sie nicht anders, als in einer gleichmäßig in Satz und Gegensatz sich gliedernden, bald sich trennenden, bald sich wieder zusammenfassenden Reihe zur Darstellung kommen. Dies ist der sogenannte Parallelismus der hebräischen Poesie, welcher ursprünglich davon ausgegangen zu sein scheint, daß die sich ent-

sprechenden Glieder anfänglich dieselbe Wortzahl haben mußten, wodurch vielleicht die den Juden fehlende Metrik bestimmter Sylbenmaaße ersetzt werden sollte, welcher Parallelismus aber sodann auch eine innerliche geistige Bedeutung erhielt und als das wesentliche Maaß des Gedankens selbst in den Inhalt übertrat. Sehr treffend charakterisirt Herder (in seiner Abhandlung über den Geist der hebräischen Poesie) diesen Parallelismus folgendermaßen: „Dadurch wird die Poesie der Hebräer ein kurzer und einfacher Chorgesang von Strophe und Antistrophe. Die beiden Glieder bestärken, erheben, bekräftigen einander in ihrer Lehre oder Freude. Bei Jubelgesängen ist das offenbar; bei Klagetönen will es die Natur des Seufzers und der Klage. Das Athemholen stärkt gleichsam und tröstet die Seele, der andere Theil des Chors nimmt an unserm Schmerze Theil, und ist das Echo unseres Schmerzes. Bei Lehroden bekräftigt ein Spruch den andern: es ist, als ob der Vater zu seinem Sohne spräche, und die Mutter es wiederholte. Die Rede wird dadurch so wahr, so herzlich, so vertraulich. Bei Amöbäischen Gesängen der Liebe giebts die Sache selbst; die Liebe will süßes Geschwätz, Wechsel der Herzen und der Gedanken. Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf Welle, das ist Parallelismus. Es hat nie ausgeredet, hat immer etwas Neues zu sagen. Sobald die erste Welle sanft verfließt, oder sich prächtig am Felsen bricht, kommt die zweite Welle wieder."

Dieser mit dem Mangel bestimmter Metra verbundene Parallelismus der Darstellung, welcher eigentlich eine entschiedene Sonderung von Poesie und Prosa in dieser Literatur nicht zuläßt, sondern der alle Formen der literarischen Mittheilung bei diesem Volke gleichmäßig bezeichnet, er drückt eigentlich die wesentlichsten Schwingungen des ganzen Nationalcharakters, wie er im Monotheismus

seine innerste Lebenswurzel hat, aus. Es ist ein vorzugsweise individuelles Pathos, das den hebräischen Geist bewegt, und wodurch er zu dieser Darstellungsmanier als zu dem eigensten Ausdruck seines Charakters gelangt ist. Der vorzugsweise individuelle Standpunkt des hebräischen Geistes besteht aber darin, daß in ihm die Anschauung des einen Gottes, von dem alle Bestimmungen des Daseins ausgehen, sich zugleich in einer Selbstanschauung und in einer nationalen Selbstverherrlichung darstellt, indem dem einen Gott das eine Volk gegenübersteht, das auserwählte Volk, welches das von dem Herrn dazu erkorene Gefäß des göttlichen Inhalts selbst ist. Die Poesie dieses Volkes hat sich daher mit Recht vorzugsweise den Beinamen der heiligen Poesie erworben, und sie behauptet dies Wesen der Heiligkeit in der gegenseitigen Durchdringung des religiösen und nationalen Elements, worin die Volksdichtung zugleich Gottesdichtung geworden und worin die religiöse Mythe zugleich als nationale Mythe oder vielmehr als bestimmte Thatsache der Nationalgeschichte selbst angeschaut werden soll. Aus diesem religiös nationalen Standpunkt heraus erhebt sich diese Poesie mit solcher subjectiven Inbrunst und Innerlichkeit, und da sie, ihrem Streben nach individueller Geistigkeit gemäß, keine andere Mythologie aufzuwenden hat, als die Bilderpracht ihrer subjectiven Anschauung, so drängt sie darin, im Bilde, alle Kraft des religiösen und nationalen Gedankens zusammen. Das Bild, welches alle Anschauung individualisirt und persönlich macht, stellt in dieser Poesie, bei aller Fülle und Ueberschwänglichkeit, zugleich die gewonnene Klarheit und Sicherheit des Verhältnisses zwischen dem Geistigen und Natürlichen dar, und Gott selbst erscheint als der ordnende und gestaltende Meister seines Werkes, der Natur, der er sich mit Künstlerfreude

an seinem eigenen Schaffen hingegeben hat, und die er theilweise auch als eine erhabene Maschinerie zur Ausführung seiner höchsten Zwecke benutzt. —

Aus unserer Bezeichnung des Grundwesens der hebräischen Poesie und Literatur ergiebt sich, daß dieselbe einen überwiegend lyrischen Charakter haben muß, mit welchem sich das didaktische Element häufig innig verbunden zeigt. Eine besondere Mannigfaltigkeit von Dichtungsarten läßt sich daher bei den Juden nicht annehmen, obwohl man die Bücher des Alten Testaments, welches der Körper dieser Poesie ist, oft mit künstlicher Gliederung in verschiedene Gattungen einzutheilen gesucht hat. Selbst die ihrem Grundcharakter nach epischen fünf Bücher des Moses (Pentateuch) lassen von einem Epos im eigentlichsten Sinne nicht sprechen, sondern die Beziehung auf den einen und unumschränkten Gott Jehovah, welcher alle Handlungen des einzelnen Individuums bestimmt und überwacht, und dessen Zwecke zur absichtlichen Leitung seines Volkes überall in den Vordergrund treten, diese Beziehung drückt auch hier dem Ganzen einen hervorstechend lyrischen und didaktischen, zum Theil auch hymnischen Charakter auf. Diese poetischen Geschichtsurkunden, die nicht von Moses selbst verfaßt sind, sondern in späterer Zeit unter dem Exil zusammengetragen wurden, sie sind wesentlich als eine Redaction der alten Volksdichtungen selbst zu betrachten, welche darin oft in ihrer ursprünglichen Fassung aufgenommen und eingereiht zu sein scheinen, oft auch nur von der späteren Hand nachgebildet, oder mit verschönernden Zusätzen versehen wurden. Hier ist eine rein poetische Sphäre, in die der Gesetzgeber das ganze Leben seines Volkes hineinzuheben sucht, Alles wird Poesie, die Priester werden Dichter, und ein poetischer Gottesstaat erblüht, der Gott des Volkes und das Volk Gottes feiern im Lied ihre Einigung.

Selbst die Krieges- und Siegesgesänge dieser Nation, die man überall in ihren heiligen Schriften eingestreut findet, und die einen so mächtigen Klang haben, z. B. das gewaltig tönende Lied am Meer, (2. Buch Mosis 15) haben wesentlich eine religiöse Richtung, und sind eigentliche Lobgesänge Gottes, der auch als ein kriegerischer und kriegführender Gott bei den Juden seine Bedeutung hat. „Der Herr ist der rechte Kriegsmann!" heißt es ausdrücklich in jenem Siegesgesang. In demselben Charakter der Darstellung, wie der Pentateuch, ist das Buch Josua, das mannigfach compilirte Buch der Richter, die Bücher Samuelis, die Bücher der Könige, die Chronika, anzusehen. In andern geht der epische Ton entschieden in den idyllischen über, wie in dem lieblichen und ächt dichterisch ausgeführten Buch Ruth. In den prophetischen Büchern des Alten Testaments muß man den poetischen Zweck am entschiedensten mit dem nationalen in Verbindung setzen. Diese Propheten, welche in besondern Schulen sich organisirten, haben ihren Beruf darin, als Vermittler zwischen Gott und Volk ihre Stimme zu erheben, indem sie ebenso sehr den Willen Gottes und der Vorsehung verkündigen, als sie das Volk in dem rechten Wandel und in der Zugehörigkeit zu dem wahren Gott zu erhalten trachten. Zu dieser Wirkung auf das Volk, welche die eigentliche Muse der Propheten ist, haben sie dann die höchsten Mittel der Poesie und Beredsamkeit in Bewegung zu setzen, und die Gründung der Prophetenschulen, in denen die Poesie als ein so wesentliches Element der Volkslehre und Volksbildung gesetzt wurde, schließt eben in dieser Idee die Anerkennung der universalen und nationalen Bedeutung der Dichtkunst in sich. Von den Prophetenschulen ging daher auch eine wesentliche Förderung der Nationalpoesie selbst aus, und es ward in ihnen die lyrische, didaktische

und elegische Richtung der Poesie verbreitet, welche in den schönsten Zeiten des jüdischen Reiches, unter David und Salomo, ihre höchste Blüthe und Vollendung zeigten.

Die hebräische Lyrik hat ihre herrlichsten Leistungen besonders in den Psalmen (ψαλμοί, Tehillîm) aufzuweisen, deren sich hundertundfunfzig, in fünf Bücher abgetheilt, unter den Schriften des Alten Testaments finden. Man hat sich mehrfach bemüht, diese Psalmen nach dem verschiedenen Inhalt, den sie haben, in besondere Klassen zu bringen, und sie als religiöse Hymnen, als Nationalpsalmen, als Zions-, Königs- und Tempelpsalmen, als Dank-, Fleh- und Klagepsalmen u. s. w. einzutheilen. Diese verschiedenen Charaktere der Psalmen finden sich auch meistentheils in den von späterer Hand hinzugefügten Ueberschriften derselben, zugleich mit der historischen oder individuellen Situation, in welcher sich die Verfasser des Liedes befunden, wie auch mit Bemerkungen über das musikalische und liturgische Verhältniß des Psalms, angegeben. Die schönsten dieser Psalmen sind von König David, dem Meister des hebräischen Nationalgesanges, auf dessen liederreicher Harfe die ganze Herrlichkeit seines Volkes und seines Gottes in vollen Klängen rauscht. In diesen Davidischen Psalmen hat die Dreiheit des jüdischen Nationallebens, Gott, Volk und Poesie, ihre lieblichste Einigung gefunden, und der König selbst taucht eben als Dichter und Sänger ganz und gar mit seiner Persönlichkeit in dem Begriff von Gott und Volk unter. Denn als König ist er nur der „Knecht Gottes", dem aber Gott hilft, und diesem König ist als dem Knecht Gottes das Volk anvertraut, dessen höchster Hirt aber wieder der Herr ist. Hierin liegt eine milde Sphäre der Freiheit gegeben, in der das ganze Leben in seine schönste Blüthe treten muß, und der König ist es selbst, welcher als Volks-

dichter die Verkündigung davon weithin in das Land ertönen läßt. Die Verfasser der übrigen Psalmen sind Salomo, Moses, die Davidischen Sangmeister Assaph, Heman und Ethan, die Kinder Korah, und vierunddreißig rühren von Ungenannten her, können aber auch vielleicht theilweise noch dem David und seiner Schule zugeschrieben werden. Im Allgemeinen kann man das eigenthümliche Wesen der Psalmen dahin bestimmen, daß sie das fromme Gemüth, welches seinem Gott hingegeben ist, im Kampfe mit den Verwickelungen des Erdenlebens schildern. Der Psalm ist der hochtönende Seufzer des Individuums, das sich in eine vollkommene Harmonie mit Gott und Welt zu bringen trachtet. Da mischt sich denn auch die tiefe wehmuthsvolle Klage hinein, und besonders sind es die an dem Gedanken der Theokratie streng festhaltenden Gemüther, welche, von Sagen über die Wendung und Wandelung der Zeiten erfüllt, dem Trauergesang sich hingeben. In dieser Beziehung schließen sich an die Psalmen die fünf Klagelieder Jeremiä an, welche die Zerstörung der Stadt Jerusalem und des Tempels, womit sich das eigene Geschick des unglücklichen Dichters tragisch verbindet, zu ihrem Gegenstand haben. Die nationale Elegie nimmt darin ihren höchsten Schwung, und die größte Meisterschaft des Ausdrucks hat sich aufgeboten, um diese ein ganzes Volksdasein umfassende Trauer zu gestalten. —

Die Persönlichkeit und Regierung Salomo's war nicht minder, als die des David, der Poesie günstig gewesen. Doch bot die Dichtkunst dieses prächtigen, üppigen und klugen Königs nicht mehr die naturvolle Einfalt des Davidischen Gesanges dar. In der Salomonischen Poesie, wie in dem eignen Leben dieses Königs, steht sich die glänzende Genußlust des Augenblicks mit einer epigrammatischen und skeptischen Lebensweisheit gegenüber. Es

ist die eigenthümliche Zerfallenheit des Bewußtseins, welche sich hier noch mitten in der Kraft und Fülle der sinnlichen Befriedigung geltend macht. Dieser König, welcher der Wollust und der Weisheit zugleich zu dienen versteht, hat unter der glänzenden Schminke der Lust die Runzel der Reflexion versteckt, und indem die Freude an der Welt aus seinem jauchzenden Herzen hervorbricht, schickt ihr sein scharfsinniger Geist den Witz und das Epigramm auf der Ferse nach, die beide das Gift des Widerspruchs und des Zweifels in die Blüthen der Gegenwart einätzen. Dieser Standpunkt endigt mit seinem ihm eigenthümlichen Bekenntniß, daß Alles eitel sei, welche Anschauung der Welt in dem „Prediger Salomo" sich ihre gründliche Ausführung verschafft. In dieser Lebensmaxime, „daß Alles eitel sei," fassen sich auch die beiden Seiten dieses dem Weltgenuß und der Weltverachtung gleichmäßig und aus gleichen Ursachen hingegebenen Standpunktes ganz folgerichtig zusammen. Es ist ebenso sehr der Epikuräismus wie der Skeptizismus, welche die Eitelkeit alles Lebens in diesem Sinne zu proclamiren haben, daß es von gleicher Bedeutung sei, sich der Welt, der nichtigen, hinzugeben oder sich von ihr abzuwenden, denn der Genuß trägt hier die Zerstörung in sich, sowie die Zerstörung den Genuß. Indeß trägt diese Richtung noch die moralische Kraft in sich, sich zu Gott zu erheben, und die Furcht Jehovahs über alle Eitelkeit des Lebens zu setzen, wie dies den wesentlichen Inhalt der Sprüche Salomo's und des Prediger Salomo ausmacht. Diese beiden, gewissermaßen zusammengehörigen Werke, welche uns unter dem Namen Salomo's überliefert sind, rühren jedoch nur theilweise von ihm selbst her. Die Sprüche gehören vielleicht größtentheils ihm an, doch wurden sie erst zur Zeit des Hiskias in eine Sammlung gebracht. Der Prediger Salomo aber

wurde nicht von Salomo selbst geschrieben, sondern seine Abfassung scheint erst zu Anfang der macedonischen Periode geschehen zu sein.

Aus der Zeit Salomo's, und in Diction, Glanz und Gluth der Auffassung durchaus die Eigenthümlichkeit dieser Zeit an sich tragend, ist das Hohe Lied, eigentlich das schönste Lied, Schirhaschirim, anzuführen. Diese erotische Idylle, die mit großer Unwahrscheinlichkeit der Autorschaft Salomo's zugeschrieben wird, scheint aus einer Reihe von Volksliedern und Volksballaden componirt worden zu sein, und die Zusammenstellung derselben geschah ohne Zweifel in der Zeit des Salomo selbst, oder nicht viel später. Das Hohe Lied kann uns im eigentlichsten Sinne als eine Blumenlese von Volksliebesliedern erscheinen, und in dieser Weise erklärt sich das Fragmentarische und Rhapsodische des Ganzen, in welchem zwar ein durchgehender Zusammenhang vorhanden ist, der aber nur locker verbunden und hier und da durch falsche Einschiebungen aus der Ordnung gebracht zu sein scheint. Der Geist, der in diesem Liedercyclus weht, ist der lieblichste und sinnigste, in einer wunderbaren Anmuth der Sprache haucht sich hier das tiefste Gefühl der Liebe und Leidenschaft aus, aber wie glühend und schwungvoll diese sich auch äußert, so ist die ganze Atmosphäre der Dichtung eine milde und gemüthliche, Alles ist in die klaren und unschuldigen Farben der Idylle getaucht, und die ländliche Begränzung, in welcher sich alle Momente dieser Gefühlswelt halten, läßt jede Scene in einem sänftigenden und friedlichen Schimmer hervortreten. —

Während in dieser Dichtung alles Liebliche und menschlich Milde, das dem hebräischen Volkscharakter eigen ist, sich zusammengedrängt hat, erscheinen die gewaltigen und tragischen Elemente des jüdischen Geistes zu einer halb

epischen halb dramatischen Darstellung verbunden im Hiob. Diese wunderbare und räthselhafte Dichtung gewährt uns den Einblick in eine tiefe geistige Zerfallenheit des Bewußtseins, die uns in erschütternden Tönen die Qual eines ganzen sich selbst nicht genügenden Daseins ausspricht. Der Hiob ist eine Universaldichtung der jüdischen Weltansicht zu nennen. Der einige jüdische Gott sieht sich darin gewissermaßen zu einem Zweikampf herausgefordert von dem in seiner Eigenmacht ihm gegenüberstehenden Individuum, und dies Individuum, das sich seiner persönlichen Leiden wegen zu einer Anklage Gottes berechtigt glaubt, ist Hiob, ein hochbegabter Mensch, der die größte Fähigkeit besitzt, die Herrlichkeit der Schöpfung und der Natur zu begreifen, und der sich dennoch gedrungen fühlt, seine eigene Existenz zu verfluchen und sie dem Gott, der sie ihm gegeben, gewissermaßen vor die Füße zu werfen. Diese Klage des an sich selbst verzweifelnden Menschendaseins tönt hier so hinreißend und unwiderstehlich, daß Gott selbst erscheinen und sich persönlich in's Mittel legen muß, aber ihm scheint dabei nichts anderes übrig geblieben zu sein, als daß er sich als den unbegreiflichen Gott hinstellt, dem man blindlings vertrauen müsse, und dem gegenüber der Mensch alle ihm auferlegten Leiden in Hingebung dulden müsse. Dieser Conflict, welchen der Hiob veranschaulicht, hat nicht bloß die Bedeutung eines individuellen poetischen Gebildes, sondern es spiegelt sich darin in sehr gewichtigen und entscheidenden Zügen der ganze religiöse und sittliche Standpunkt des jüdischen Volkes wieder, in welcher Beziehung man auch oft den Hiob selbst nur zu einer Allegorie des jüdischen Volksthums hat machen wollen. Der jüdische Monotheismus zeigt aber hier schon seine heimliche Gebrochenheit in sich selbst auf, und weist dabei zugleich bedeutungsvoll auf den Punkt hin, wo die harten

und trotzigen Gegensätze des jüdischen Lebens sich in sich selbst zu einem versöhnenden Geist hinwenden, der nachher im Christenthum sich begründet. Diese Versöhnung des christlichen Geistes ist es, welche unbewußt im Hiob selbst als das eigentlich Mangelnde sich bemerklich macht, denn Hiob vermag eben das menschliche Leiden, von dem er selbst so übermäßig heimgesucht ist, nicht in Einklang zu bringen mit einer vernünftigen Weltordnung und einem allweisen Gott, und sein Gott, der ihn darauf zu einem absoluten Vertrauen auf die göttliche Schickung verweist, wirft doch damit nur eine assertorische Versicherung in die klaffende Wunde des Bewußtseins, die sich damit nicht zu schließen vermag. In dieser schmerzhaften Dissonanz wird gewissermaßen die Religion geahnt, welche das Leid des Individuums und die mangelhafte irdisch preisgegebene Existenz selbst zum Ausgangs- und Mittelpunkt ihres Systems und zum Hauptartikel ihres Glaubens gemacht. In diesem am meisten jüdischen Gedicht vom Hiob, in dem alle Töne des jüdischen Nationalcharakters angeschlagen werden, in ihm bricht doch zuletzt, aus riesengroßen Schmerzen heraus, die Morgendämmerung eines neuen religiösen Bewußtseins an, welches sich verräth in der Sehnsucht nach einer Religion des Schmerzes, nach einer Religion, welche in die Bedürftigkeit des Individuums selbst hinabsteigt und in der Versöhnung des Menschen mit seinen Schmerzen ihre eigentliche Aufgabe findet. Der jüdische Gott verweist hier im Hiob diesen entstehenden Anforderungen gegenüber auf seine eigene Unendlichkeit selbst, in der Alles wohl berathen sei, während das neue religiöse Bewußtsein, das sich hier schon regt, auf die Unendlichkeit des Individuums hinstrebt. Bei dieser tiefinnern Bedeutung des Buches Hiob für die nationale Weltansicht der Juden ist es um so bemerkenswerther, daß seine Abfassung

sich durch verschiedene Zeiten der jüdischen Geschichte hindurchzieht, indem ein Theil desselben schon vor Moses niedergeschrieben zu sein scheint, und man überhaupt drei besondere Stücke darin annehmen kann, welche die verschiedenen Epochen ihrer Abfassung an sich kundgeben *).—

---

7. Die chinesische Literatur.

Neben dem hebräischen Volk haben wir jetzt die Geistesbewegungen der Chinesen zu charakterisiren, welche, wie die Juden, in die mythologische Speculation der orientalischen Weltansicht nicht eingegangen, sondern frühe ein rationelles und ethisches Prinzip zum Mittelpunkt ihres geistigen und volksthümlichen Daseins gemacht haben. Das chinesische Reich hat den Völkern, die es bewohnen, immer die Welt selbst bedeutet, weshalb es auch bei ihnen vorzugsweise diesen Namen führt, oder es ist ihnen als die Blume der Mitte erschienen, in deren Duft sich gewissermaßen die Substanz der ganzen Welt zusammengedrängt hat. In dieser nationalen Abgeschlossenheit hat dies Volk seit uralten Zeiten her sich einem eigenthümlichen Geistesleben überlassen, das in der entschiedenen Schranke, die es um sich gezogen, zugleich die ungeheure Dauer seiner Existenz und die behagliche Fülle seiner Hervorbringungen gefunden. Die Chinesen, deren Geschichte in der ersten

---

*) Vergl. Herder, Geist der hebräischen Poesie. — Lowth, de poesi sacra Hebraeorum, ed. Rosenmüller. Lips. 1815. — De Wette, Lehrbuch der historisch-kritischen Einleitung in die kanonischen und apokryphischen Bücher des alten Testaments. Fünfte Ausgabe, Berlin 1840.

Morgenfrühe alles Völkerlebens beginnt, zeigen eine Entwickelung auf, die bei aller scheinbaren Erstarrung in sich selbst doch zugleich eine Mannigfaltigkeit von wohlausgearbeiteten und scharf ausgeschnittenen geistigen Erscheischeinungen darbietet, und diese aus einem strengen und einförmigen Lebensgesetz hervortretende Vielfachheit der Leistungen bildet den Typus der chinesischen Literatur, welche für die erste und älteste von ganz Asien anzusehen ist. In dieser Literatur sind fast alle Formen der literarischen Darstellung vertreten, in der Poesie werden Lyrik, Drama und Roman vielfältig angebaut, Religion und Philosophie überliefert sich aus den ältesten Urkunden und Reichsschriften in einer nationalen Form der Entwickelung, und die eigenen Geschichten werden mit dem sorgfältigsten historischen Griffel, den je ein Volk über sich selbst geübt, in die Annalen des Landes eingetragen. Leicht und mühsam, heiter und peinlich zugleich sind diese Hervorbringungen eines in seinen vorgeschriebenen Geleisen sich abgemessen dahinziehenden Geistes. Dies peinliche Sichselbstbewachen des Bewußtseins, welches den ganzen chinesischen Volkscharakter bezeichnet, giebt aber der Nation zugleich eine entschiedene Richtung auf Kritik und Gelehrsamkeit, und die chinesische Wissenschaft erscheint durch eine große Menge ansehnlicher Werke vertreten.

Dieses älteste Volk der Welt, und zugleich das einzige, das sich eine selbstständige und von den Zeiten nicht durchbrochene Entwickelung von seinem Anfange her bis auf den gegenwärtigen Augenblick bewahrt, es hat die beispiellose Dauerhaftigkeit und Zähigkeit seiner Lebensformen auf das eine Grundprinzip seiner Verfassung zurückzuführen, welches bei ihm alle einzelnen und individuellen Zustände durchdrungen und alle Veränderungen überdauert hat. Dies ist wesentlich das patriarchalische Prinzip,

oder das Prinzip der unumschränkten väterlichen Gewalt, welches in China in seiner eigentlichen Naturkraft seinen Anfang nimmt und dort den ersten und letzten Grund aller Lebensgestaltungen in einer unabreißbaren Consequenz abgiebt. Im Judenthum erscheint das patriarchalische und väterliche Element der Verfassung gemildert und gesänftigt von geistigen und individuellen Einflüssen, indem dort das Volk, als das auserwählte Volk Gottes, der Autorität seiner Machthaber nur insofern verfällt, als der göttliche Wille, der eine Bürgschaft der Freiheit für das Volk in sich enthält, es zuläßt. In der chinesischen Weltansicht fehlt diese dialektische geistige Vermittelung des väterlichen Regiments, indem hier der Kaiser, in welchem sich dieses concentrirt, zwar ebenfalls nur als ein Vollstrecker des göttlichen Willens und Gesetzes selbst erscheint, jedoch so, daß auch das Heil des Himmels nur für Den zu gewinnen ist, der den Willen des Kaisers unbedingt gethan hat. Diese Gliederung des chinesischen Volksdaseins entnimmt ihre Berechtigung aus der ersten und ursprünglichen Naturform alles socialen Lebens, nämlich des Familienlebens, in welchem der Gehorsam und die Ehrfurcht als die ersten unumstößlichen Bedingungen der Existenz selbst erscheinen. Wie dies väterliche Regiment aber, das ein vorzugsweise chinesisches Lebensprinzip ist, in seinem innersten Grunde ein solches ist, das alle Geschichte tödtet, zeigt sich gerade am entschiedensten bei diesem Volke, denn die allen Zeiten trotzende Dauerhaftigkeit seiner geschichtlichen Zustände ist eben seine Geschichtslosigkeit selbst, und wie auch in mancherlei inneren Unruhen und Verwickelungen die Dynastieen wechseln und durcheinanderstürzen mögen, dasselbe Prinzip, mit denselben Fesseln für alle geistige und volksthümliche Entwickelung, besteigt immer wieder den Thron, und so bleibt das Leben in seinem Ganzen und in

allem Einzelnen, seit Jahrtausenden und für alle Jahrtausende, immer dasselbe. So hat sich in China, der Heimath der patriarchalischen Verfassungen, zugleich die innere Nichtigkeit und Ohnmacht derselben am thatsächlichsten dargelegt, und die schlechthin väterliche Regierung, die auch das geistige und wissenschaftliche Leben bevormundet und überwacht, demaskirt sich hier immer mehr als ein bloß polizeiliches Scheinsystem, die Verantwortlichkeit aller Regierungshandlungen, welche der Herr Aller bloß von seinem Gewissen abhängig machen will, wird zu einem sophistischen Lügenbild, und die arglistigste Tyrannei, die sich immer noch auf ihr Gewissensrecht wird berufen können, spinnt in ihrem Netz alle Lebensregungen des Volkes ein. China hat darum für viele moderne Zustände eine prototypische und symbolische Bedeutung gewonnen, es liefert in diesem Sinne fortwährend die mannigfachsten Vergleichspunkte und Beispiele, und seine geschichtlichen und geistigen Verhältnisse können darum nicht aufmerksam genug betrachtet und erforscht werden. —

In den ältesten Zeiten zeigt sich das patriarchalische Prinzip am reinsten und stärksten, es stellt unmittelbar die goldene Zeit selbst dar, und es hat eine innere Berechtigung dazu, indem es die ursprüngliche Harmonie der geistigen und natürlichen Zustände, in welcher alles Volksdasein wurzelt, als ein Existirendes aufzeigen kann. Als der Gründer dieses Prinzips in China wird Fohi genannt, der, angeblich 3461 vor Christus, in der religiösen Lehre, die er aufstellte, zugleich die politische Grundlage des Reiches der Chinesen schuf. Die Lehre des Fohi gründete sich wesentlich auf einen geistigen Urstoff aller Dinge, dessen unsichtbares und unbegreifliches Dasein von Ewigkeit her besteht, und das durch die Erschaffung der Welt eine materielle Form angenommen. Ein reines, tu-

gendhaftes, geistiges und gerechtes Leben ist die Aufgabe der zu dieser Lehre sich Bekennenden. Die hauptsächlichsten Formen aller späteren Religionsanschauungen, die Dreieinigkeitslehre, die Seelenwanderung, scheinen aus diesem uralten System des Fohi ihren Ursprung hergenommen zu haben *). Diese alte Weisheits- und Tugendlehre des Fohi, in der sich zugleich die Regierungsform des Landes als die absolut väterliche feststellte, scheint darauf durch große sittliche und religiöse Verirrungen im Innern des chinesischen Volkes selbst untergraben worden zu sein. Da trat, im sechsten Jahrhundert vor Christus, als Reformator des chinesischen Volkslebens Confucius (Kung-Fu-Dsü) auf, der im Jahre 551 im Königreiche Lu, der jetzigen Provinz Schangtong, geboren, und im Jahre 478 vor Christus, nachdem er sich in die Einsamkeit geflüchtet hatte, gestorben ist. Confucius, ein geistig ordnender und sittlich reorganisirender Prophet, richtete sein Bestreben nicht darauf, neue Glaubenssätze aufzustellen, sondern er hielt vielmehr die alte Zeit, ihren Glauben und ihre Ueberlieferungen, als die nicht zu verlassende Norm des chinesischen Lebens fest. In diesem Sinne machte er es zu seiner Aufgabe, die alten klassischen Schriften der chinesischen Nation zu sammeln, in eine bestimmte Ordnung zu bringen und seinem Volke darin den Canon eines glückseligen geistigen und sittlichen Lebenszustandes aufzustellen, wie auch zugleich ihm den ausschließlichen Typus seiner bürgerlichen und politischen Einrichtungen darin vorzuzeichnen. In dieser seiner kanonischen Sammlung stellte Confucius daher sowohl die alten politischen Reichsschriften der Chinesen, als auch ihre alten lyrischen Volksgesänge, zusammen. Er faßte darin, auf der Grundlage der alten Religions-

*) Vergl. Klaproth, Asiatisches Magazin, erster Band, S. 149—169: über die Fo-Religion in China.

und Sittenlehre des Fohi, alle Züge eines glücklichen Normalzustandes für die chinesische Nation zusammen, welcher darin bestehen sollte, daß das Gleichgewicht aller Kräfte und Thätigkeiten, in einem vom Himmel selbst bestimmten Maaß der menschlichen Existenz, gefunden würde. Der Begriff, um dessen Verwirklichung es sich hier handelt, ist der Begriff der Mitte, worin sich die ganze chinesische Weltanschauung am entschiedensten ausgedrückt hat. Diese Mitte, in der das Weltall selbst sich erfassen muß, um seinen Halt und sein Bestehen zu finden, stellt sich in den Bewegungen des menschlichen Daseins als diejenige Harmonie dar, welche aus einer durch die sittliche Kraft gleichmäßig geordneten Existenz, aus dem ächten Frieden der Seele, aus der Hingebung an die Arbeit, an die Bezwingung und Unterwerfung des Erdbodens durch Akkerbau und Cultur, besteht. So bestimmt sich durch die von Confucius begründete Reichsreligion China in bewußtvollem Geiste zu diesem Reich der Mitte, in welchem alle Lebenszustände innerlich und äußerlich zu dieser Vollkommenheit berufen sind, zu dieser friedvollen Versöhnung von Himmel und Erde, die den Menschen in der Erlangung des Gleichgewichts seiner Existenz beglückt. Der Mensch, der in der rechten Mitte sein Dasein begründet hat, kann der Sünde und dem Unglück nicht mehr anheimfallen, und die Ordnung des Weltalls selbst, die Einrichtung der Natur, der Gang der Jahreszeiten und Gestirne, wird durch ihn, der in dem Gesetz der Mitte lebt, aufrecht erhalten. So wird der Mensch, indem er das Gesetz des Weltalls in sich trägt, zugleich ein Erhalter desselben, und er tritt als ein nothwendiges Glied, als die eigentliche Mitte zwischen Himmel und Erde, in die Kette der Schöpfung ein. Dies ist die eigenthümliche Dreieinigkeitslehre der Chinesen, welche alle Richtungen und Entwickelungen

dieser Nation beherrscht, und die auch auf ihre politischen Verfassungsverhältnisse sich entschieden angewandt hat. Der Kaiser ist eben darin vorzugsweise der Sohn des Himmels, weil er unter allen Erschaffenen das reinste Abbild des göttlichen Gesetzes in sich darstellt, nach welchem er denn auch das ganze Volksleben zu gestalten und einzurichten hat. Dies ist der innere religiöse Grund, welcher den Fürsten zum Prototyp aller Verhältnisse und Entwickelungen des Volkslebens erhebt, und wie er selbst nach der göttlichen Seite hin das Kind par excellence ist, so wird er eben dadurch nach der volksthümlichen Seite hin wieder der Vater par excellence, und das Volk gestaltet sich nur dadurch zu seinem Heil, daß es die Pflichten des Kindes gegen ihn erfüllt. So begründet sich das theokratische Element, auf das alle väterlichen Regierungen zurückgeführt werden müssen, und zu dem sie sich auch, unter den verschiedensten Völkerformen, immer wieder zurückneigen werden*).

Das Werk des Confucius besteht aus sechs Büchern, welche sämmtlich als Originalüberlieferungen und Denkmale der ältesten Cultur aus den Zeiten der drei ersten Dynastieen, die China nacheinander beherrscht haben, zu betrachten sind. Diese Bücher ordnen sich folgendermaßen: 1) das Y-King, welches die Trigramme des Fohi mit den Commentaren des Confucius enthält, und worin sich die eigentliche Geheimlehre der Chinesen befindet; 2) das Schu-King, worin die alte Reichsgeschichte, mit moralischen und metaphysischen Erörterungen, vorgetragen wird; 3) das Schi-King, die durch Confucius veranstaltete Sammlung der chinesischen Volksge-

*) Vergl. Windischmann, die Philosophie im Fortgang der Weltgeschichte, Theil 1., besonders S. 22—36, wo das [illegible]nzip des chinesischen Lebens vortrefflich charakterisirt ist; [illegible]r, die Religionssysteme des Orients, S. 9 folg.

fänge; 4) das Li-King, eine erst in späterer Zeit gemachte Zusammenstellung alter Regeln und Vorschriften für das bürgerliche Leben; 5) das Yo-King, nur noch in wenigen Fragmenten erhalten, und von der alten Musik handelnd; 6) das Tschong-tsieu, eine von Confucius verfaßte chronikenartige Geschichte des Königreiches Lu. Unter diesen Büchern wollen wir das Schu-King und das Schi-King, als die beiden wichtigsten und bedeutungsvollsten, mit einigen ausführlicheren Bemerkungen hervorheben.

Das Schu-King ist als eine geordnete Blumenlese der uralten chinesischen Geschichtschreibung anzusehen. Im chinesischen Reiche gab es schon unter den ersten Dynastieen Hofgeschichtschreiber und Historiographen, welche dazu angestellt waren, sowohl die Aeußerungen, Aussprüche und Verfügungen der Fürsten, als auch die Begebenheiten ihrer Zeit niederzuschreiben, und Confucius stellte aus diesen alten Berichten, von denen ihm zu seiner Zeit noch die Originalien vorlagen, das Schu-King, oder das Buch der unveränderlichen und gewissen Lehre, in hundert Kapiteln, zusammen, von denen noch acht und funfzig übrig geblieben sind. Er hatte dabei den bestimmten Zweck, das Fundament der chinesischen Staatseinrichtungen in ihren ursprünglichen und unabänderlichen Formen festzustellen, und dabei für Volk sowohl wie für Herrscher gleichzeitig die Kunst zu regieren und zu gehorchen, auf die Maximen der ältesten Herrscher des Landes zu begründen. Es ist ein Abriß chinesischer Staatsphilosophie, die sich auf die lebendigen Gestalten der alten Landesgeschichte beruft, und auf deren Basis zugleich die wesentlichsten Grundsätze der Lebensmoral selbst entwickelt werden. Von den Chinesen selbst wurde das Schu-King die „Quelle alles Wissens," die „Richtschnur aller Jahr-

hunderte" genannt, und es hat bei ihnen das Ansehn eines heiligen und universalen Volksbuches in allen Beziehungen behauptet *). —

Dieselbe universale Bedeutung für das chinesische Volksleben hat das Schi-King, in welchem Confucius dreihundert alte Volkslieder aus den Zeiten der drei ersten Dynastieen Hia, Schang und Tscheu zusammengestellt hat, indem er dieselben aus den Handschriften der großen kaiserlichen Bibliothek der Dynastie Tscheu entnahm und zum Theil mit einem kurzen Commentar begleitete. Das Schi-King zerfällt in vier Theile, unter denen der erste, welcher Kue-fong (die Sitten des Reichs) überschrieben ist, die bezeichnendsten und kernhaftesten Volkslieder der Chinesen enthält. Die Art, wie diese Gesänge unter der Dynastie der Tscheu zusammengebracht wurden, spricht am meisten für ihre volksthümliche Bedeutung. Jene Fürsten hatten nämlich eine Anzahl kleinerer Vasallen im Reiche geschaffen, welche den Namen Vang führten, und die von Zeit zu Zeit persönlich an dem Hofe des Kaisers erscheinen mußten, um über die Verwaltung der ihnen zu Lehn gegebenen Fürstenthümer einen Bericht abzustatten. Mit diesem Bericht war aber zugleich die Verpflichtung verbunden, jedesmal die neu aufgekommenen Volkslieder, die ein Jeder in seiner Provinz zu sammeln Gelegenheit gehabt, dem Kaiser mitzubringen, der sie dann durch seine Hofgelehrten prüfen und ein Gutachten darüber ausstellen ließ. Diese Volkslieder wurden gewissermaßen als Sittenzeugnisse der

*) Vergl. Klaproth, Asiatisches Magazin, zweiter Band: über die alte Literatur der Chinesen, S. 204—211. — Eine französische Uebersetzung des Schu-King erschien von Gaubil unter dem Titel: Chou-king, un des livres sacrés des Chinois, trad. par le feu P. Gaubil Miss. à la Chine, revu et corrigé sur le texte chinois par M. de Guignes. Paris, 1770.

ganzen Provinz benutzt, und je nach dem Geist oder nach der Stimmung, welche diese Gesänge ausdrückten, ward die schlechte oder gute Verwaltung des Wang in Anschlag gebracht. Fand man in der Residenz, daß die Volksgesänge der Provinzen bedenkliche Töne angeschlagen hatten, so wurden neue Regierungsmaßregeln danach genommen. Die dem Hofe wohlgefälligen Lieder aber wurden dazu bestimmt, bei öffentlichen Festlichkeiten unter Musikbegleitung gesungen, und nachher in der Bibliothek des Kaisers aufbewahrt zu werden. So erscheint hier das Volkslied bei den Chinesen auf eine merkwürdige Art zugleich in seiner politischen und in seiner polizeilichen Bedeutung, und man kann nicht läugnen, daß es eine gewisse Höhe der Bildung bei einer Nation ausspricht, wenn man sie die Gesänge des Volks als Verwaltungsrapports benutzen sieht. Confucius hat nun im Kue-fong, wie es scheint, nur die am Hofe gebilligten Volkslieder zusammengestellt, weil er nur solche in der Bibliothek der Tscheu vorgefunden haben konnte *).

Einen höheren poetischen und künstlerischen Werth haben die in der zweiten und dritten Abtheilung des Schi-king unter der Ueberschrift Ya (Oden) enthaltenen Gedichte, unter denen besonders die des Ta-ya und Siao-ya mit Auszeichnung genannt werden. Diese Oden, welche meist in einem erhabenen und großartigen Stil gehalten sind, haben ebenfalls vorherrschend einen politischen Charakter, indem die Fürsten, Großen und höchsten Beamten des Reichs, mit ihren Tugenden und Lastern, oder große Staatsactionen, die eine öffentliche Feier hervorrufen, den Hauptinhalt dieser Gesänge bilden, die danach im mannigfaltigsten Wechsel bald strafend, bald verherrlichend, bald

*) Vergl. Klaproth, Asiatisches Magazin, II. 492.

betrachtend sich vernehmen lassen. Die vierte Abtheilung des Schi-King enthält unter der Ueberschrift Sung (Lobgedichte) eine Reihe von Gesängen, welche gewissermaßen als officielle Hymnen betrachtet werden können, indem sie bei öffentlichen Opferhandlungen, die entweder dem Himmel selbst dargebracht wurden, oder welche der Kaiser in feierlichen Aufzügen seinen Ahnherren oder den großen Männern alter Zeiten widmete, gesungen sind. Friedrich Rückert hat in deutscher Uebersetzung eine Auswahl aus den Liedern des Schi-King mitgetheilt *). —

Neben diesen Büchern des Confucius, welche den heiligen Nationalcanon ausmachten, gab es, unter dem Namen Ssee-Schu, eine mehr untergeordnete Reihe von Schriften, welche aus moralischen Betrachtungen und Anweisungen zu einem sittlichen und tugendhaften Leben bestehen, und größtentheils zu Textstellen des Confucius Auslegungen seiner Schüler, besonders des Tseng-tseu, enthalten, wie auch ein von Confucius selbst redigirtes Buch Hiao-King (Buch der kindlichen Ehrfurcht), und einige andere Schriften dieser Art. Dies Ssee-Schu scheint dazu bestimmt gewesen, die Lehre des Confucius in einer faßlichen und populairen Form für Schule, Haus und Familie zu verarbeiten.

Während aber die Religion des Fohi durch den Confucius zur ausschließlichen Volksreligion geworden war, fehlte es nicht an heimlichen und innerlichen Bewe-

---

*) Schi-King, chinesisches Liederbuch, den Deutschen angeeignet von Friedrich Rückert (Altona, 1833). — Der Originaltext der sämmtlichen Werke des Confucius, mit englischer Uebersetzung: Confucius works contain. the original text with a translat. by J. Marshmann, Serampore 1809. Deutsch: Werke des Tschinesischen Weisen King-Fu-Dsü und seiner Schüler, von W. Schott. Erster Band, Halle, 1816, zweiter Band, Berlin, 1832.

gungen des Bewußtseins, welche, der Volksreligon gegenüber, einen neuen Entwickelungsprozeß des Geistes entspannen. Dies ist die Tao-Secte, die, von einem philosophischen Element des Denkens angeregt, die abstracte Gestalt, welche das Leben durch die Lehre des Confucius gewonnen, zu durchbrechen trachtete, und Vernunftanschauungen, die zugleich zu einem Quell lebendiger und genußvoller Wirklichkeit werden sollten, dafür hineinzuleiten suchte. Als der Stifter dieser Schule, welche sich vorzugsweise nach der Vernunft (Tao) benannte, wird Lao-tsee oder Lao-giün angegeben, der um das Jahr 200 (nach Andern 604) vor Christus gelebt haben soll. Er stellte sein System unter dem Titel Tao-te-king (Buch über Vernunft und Tugend) auf, und entwickelte darin die Prinzipien einer neuen Welt- und Gottesanschauung, die er damit begann, daß er die Vernunft für das erste und ursprüngliche Wesen alles Erschaffnen, für die Mutter des Weltalls selbst, erklärte. Während alle andern Dinge, Mensch, Erde, Himmel nur ein Abbild dieser ewig schaffenden Vernunft seien, bestimmte er die Vernunft, die lediglich in ihren eigenen Tiefen ruhe, nur zu einem Abbild ihrer selbst. Lao-giün scheint zu dieser seiner Lehre wesentlich von der indischen Philosophie angeregt worden zu sein, und bekannte sich auch in gewissem Betracht zu der Emanationslehre derselben, sowohl durch die Stufenfolge der Abbilder, in denen er Mensch, Erde, Himmel und Vernunft aneinanderreihte, als auch durch die bestimmte Anschauung von den menschlichen Seelen als Ausflüssen eines ätherischen Urseins, in dessen Einheit sie nach dem Tode wieder übergehen würden. Den innersten Zusammenhang der Wesen drückte er jedoch durch Zahlen aus, und besonders sind es Eins, Zwei und Drei, worin er das eigentliche Prinzip der Weltschöpfung und Welter-

haltung zusammenfaßte *). Diese Schule, welche sich im Verfolg der Zeiten weiter ausbildete, und, wie es scheint, durch die nach China hinübergedrungenen Elemente indischer Wissenschaft und Philosophie fortgesetzt neue Quellen der Entwickelung erhielt, sie drückt das eigenthümliche Schwanken des chinesischen Bewußtseins zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit in den bedeutungsvollsten Zügen aus. Diese Tao-Religion, welche alles Dasein rein geistig in den Regionen der Vernunft beginnen ließ, verfiel aus dieser Grundansicht heraus doch zugleich an den entschiedensten Epikuräismus, indem sie, in der Anschauung der durch alle Lebensformen sich hindurchleitenden Vernünftigkeit, damit in dem schönsten Gebrauch der sinnlichen Existenz selbst den wahren Cultus der Vernunft erkennen konnte. Die Sinnlichkeit wurde daher bald als das eigentliche Reich der Vernünftigkeit in der Tao-Lehre angeschaut, und daraus erwuchs eine Hingebung an das materielle Dasein, die so brennend und vielverlangend wurde, daß sie in das Wesen der Zauberei und Geisterbeschwörungen überschlug. Das Suchen nach dem berühmten Unsterblichkeitstrank ging aus diesen Richtungen der Tao-Schule hervor. Durch diesen Trank soll der Tod aus der Welt verbannt werden, und darin liegt das entschiedene Bekenntniß, daß das Leben der Sinnlichkeit ausreichend befunden wird, um alle Genüsse und Befriedigungen auch dem Geist zu gewähren. Dieser chinesische Unsterblichkeitstrank erscheint hier als das wahre Organ der Philosophie des Diesseits, die das Ewige im Wirklichen festzuhalten strebt. Damit hängt denn auch der aus der Tao-Lehre hervorgehende Glaube an die Geisterwelt zusammen, und das

*) Vergl. Stuhr, die Religionssysteme des Orients, S. 23 flgd. und Pauthier, Mémoire sur l'origine et la propagation de la doctrine du Tao, Paris 1831.

Bestreben, zwischen dem Gedanken und der Sinnlichkeit eine leichte luftige Zauberbrücke aufzuschlagen, auf der man an der Hand der Geister selbst genußreich einherwandeln könne. So wird auch der Kunst, zu fliegen, nachgetrachtet. Und in solchen dunkeln Verworrenheiten muß dies Streben nach der Verdiesseitigung des Geistigen hier noch seine Spitze und sein Ende finden, da die chinesische Wirklichkeit, die noch bloß das geistig abgerichtete Schattenspiel der Sinnlichkeit ist, nicht als Träger des reinen und wahren Geistes selbst zu erscheinen vermag. —

Einen Abdruck dieser gekünstelten, mannigfach abgerichteten und in vorgeschriebenen Geistesformen einhergehenden Wirklichkeit des chinesischen Lebens findet man in der Poesie dieses Volkes, der es nicht an einer Menge verschiedenartiger Hervorbringungen fehlt und die in einzelnen Gattungen sogar eine noch kaum übersehene Fülle an den Tag gelegt hat. Als der eigentliche Begründer einer kunstgerechten chinesischen Poesie kann Tu-Fu genannt werden, mit dem Beinamen Tseu-meï, der zu Anfang des achten Jahrhunderts n. Chr. zu Siang-yang in der Provinz Hu-kuang geboren wurde, und besonders als Verfasser von drei beschreibenden Gedichten, welche im Chinesischen Fu genannt werden, berühmt ist. Die Gedichte des Tu-Fu haben in China ein außerordentliches Ansehn genossen und sind noch heut so sehr verbreitet, daß man sie in allen Bibliotheken, in jedem Gesellschaftszimmer und selbst in den geringsten Hütten antrifft, ja es werden Verse daraus zu Inschriften an Häusern, auf Fächern und andern Toilettengegenständen benutzt. Neben Tu-Fu ist sein Zeitgenosse Li-thai-pe in gleicher Bedeutung für die chinesische Poesie und deren Formgebung zu nennen, und die Regeln, welche beide Reformatoren in der Dicht-

kunst ihres Volkes aufgestellt haben, sind noch heut in ihrer Geltung geblieben *).

Eine Gattung, in welcher die Chinesen eine große Anzahl von Productionen aufzuweisen haben, ist die dramatische, die aus großen historischen Stücken oder aus kleinen Komödien besteht. Die letzteren sind Possen, welche gewöhnlich von herumziehenden Schauspielerbanden vorgetragen werden. Dabei befindet sich die Bühne, welche auf wenigen Pfählen zurecht gemacht wird, in dem entschiedensten Naturzustande. Die scenischen Einrichtungen werden nicht durch Decorationen oder auf irgend einem künstlichen Wege dargestellt, sondern es genügt die Handbewegung des Schauspielers, um eine Thür anzuzeigen, oder eine Bewegung der Schenkel, um dem Zuschauer auszudrücken, daß er zu Pferde sitzt. In den historischen Stükken ereignen sich oft die gewaltsamsten und fürchterlichsten Dinge, Krieger, Geister und Dämonen treten in entsetzlichen Masken und Verunstaltungen auf, und ganze Heere gerathen an einander, wobei die Lo's und Trommeln, die einen ungeheuern Lärm machen müssen, eine Hauptrolle zu spielen haben. Das Orchester, welches sich im chinesischen Theater auf der Bühne selbst befindet, spielt unisono. Unter den Schauspielern dürfen, nach einer Staatsverordnung, sich keine Frauenzimmer befinden, um dem bei den Chinesen so starken Hange zur Liederlichkeit keinen Vorschub zu leisten **). —

Ein eigenthümliches Gebiet der chinesischen Literatur

---

*) Vergl. Abel-Rémusat, Nouveaux Mélanges Asiatiques, II. 174 folgd.

**) Einige Nachrichten über das chinesische Theater, s. in Klaproth's Asiat. Magazin I. S. 66—68 und ebend. S. 91 folgd. Fragment einer chinesischen Komödie.

sind die Romane, in welchen uns die Chinesen in die verborgensten Eigenthümlichkeiten ihres Haus- und Familienlebens einführen. Sie verrathen jedoch gerade auf diesem Felde so sehr ihre Armuth an eigentlicher poetischer Erfindung, daß Abel-Rémusat in seiner Parallèle des Romans de la Chine et de ceux de l'Europe (welche er seiner Uebersetzung des Ju-Kiao-Li vorangeschickt) mit Recht bemerkt, die andern Asiaten entstellten durch ihren eigenthümlichen Hang zum Wunderbaren oft ihre ehrwürdigsten Nationalüberlieferungen und zeigten sich romanhaft selbst in der Historie, während dagegen die Chinesen selbst in ihren Romanen Historiker blieben. Ein junger Gelehrter ist fast ausschließend der Held dieser Erzählungen, und dies macht sich ganz natürlich bei einem Volke, bei dem nur die Wissenschaften und Kenntnisse Ansehen in der Gesellschaft und Zutritt zu den höchsten Ehrenstellen im Staate verleihen. Ein solcher Romanheld hat denn vor Allem zwei große und wahrhaft chinesische Lebenstendenzen vor sich, nämlich die Reichsexamina zu bestehen und einen literarischen Grad zu erwerben, und dann, sich würdig und mit der genauësten Beobachtung aller Ceremonieen zu verheirathen und dem Staate Kinder zu erzeugen. Dabei muß er schlechterdings ein Musterbild der Tugend und Redlichkeit sein, und er triumphirt am Ende seiner Romanlaufbahn zur Freude aller seiner Mitbürger gewöhnlich dadurch, daß er nebst seiner tugendhaften Auserkorenen vom Kaiser ein öffentliches Belobungsschreiben wegen der erprobten Tugend erhält, während dagegen die Lasterhaften, welche der Tugend Fallstricke gelegt, meist aus der Welt, d. h. aus China oder aus einer der Hauptstädte desselben, verbannt werden. Durch die französischen Uebersetzungen des um diese Literatur vielfach verdienten Abel-Rémusat,

welcher zuerst den sehr beliebt gewordenen Roman: „Ju-Kiao-Li ou les deux cousines“ (4 Bände, Paris 1826; deutsch, Stuttgart 1827), und eine Sammlung vermischter Erzählungen unter dem Titel: Contes chinois, trad. par Davis, Thoms, d'Entrecolles (3 Bände, Paris 1827; deutsch, Leipzig 1827) herausgab, erhielten diese Romane auch bei der deutschen Lesewelt eine verbreitetere Aufnahme. Rémusat's Vorgänger in diesen Bestrebungen ist jedoch eigentlich der Engländer Davis, dem wir die Chinese Novels (London 1822) verdanken. Aber bereits um einige funfzig Jahre früher wurde ein jetzt fast ganz vergessener chinesischer Roman nach einer englischen, in Kanton selbst gearbeiteten Uebersetzung von C. G. von Murr ins Deutsche übertragen: Haoh Kjöh Tschwen, d. i. die angenehme Geschichte des Haoh Kjöh (Leipzig 1766). Haoh Kjöh ist der Name des chinesischen Verfassers, welcher auf diese Weise gemeiniglich den Büchertitel zu bilden pflegt, was nicht selten zu Mißverständnissen Anlaß gegeben. Der Roman des Haoh-Kjöh ist in der sogenannten leichten Schreibart Sjaoh-schwe abgefaßt. In der Einleitung des deutschen Uebersetzers findet man zugleich eine Nachweisung über die an Zahl nicht unbeträchtlichen chinesischen Romane, welche sich in der königlichen Bibliothek zu Paris befinden sollen, und die auch Fourmont in seinem Catalog. libror. bibliothec. reg. Sinicorum in der Grammatica Sinica (366, 369, Nr. 27—35) verzeichnet. Die Romane der Chinesen sind theils in Prosa, theils in Versen, einige selbst in durchgehender dialogischer Form völlig wie ein Drama, abgefaßt, z. B. der Roman des Yah mii. Die Capitel derselben werden Hoe ey genannt. Was im Durchschnitt die Zeit der Abfassung betrifft, in welche die uns bekannten chinesischen Romane fallen, so

dürfte man wohl nicht sehr irren, wenn man ihnen das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert anweist *). —

*) Vergleiche meinen Artikel: chinesische Romane, im Conversationslexicon der neuesten Zeit und Literatur. S. interessante Bemerkungen von Abel-Rémusat über den Roman Hoatsian, nach der englischen Uebersetzung von Thoms, in den Nouveaux Mélanges asiatiques I. 334 folgd.

Zweiter Abschnitt.

Die griechische Literatur.

---

1. Der Geist des Hellenismus.

Wir haben unsere Betrachtung jetzt auf das Hellenenthum zu wenden, bei dem wir zuerst aus der Freiheit und Innerlichkeit eines wahrhaften Volkslebens heraus auch die bestimmteren Formen einer Literatur in kunstmäßiger Gliederung an den Tag treten sehen. Das Geistesleben des Orients war mehr oder weniger eine poetisch gestaltete Identitätsphilosophie gewesen, die aber weder den reinen Gedanken noch die reine Gestalt hatte finden können, und die darum wie ein unendlicher geheimnißvoller Nebel, in dem sich allerhand wunderbare und phantastische Bilder abzeichnen, über dem menschlichen Geiste lag. Aus diesem tiefsinnigen Identitätsleben des Orients stieg das schöpferische Hellenenthum in Alles bewältigender und klärender Schönheit der Bildung empor. Wenn man ein sinnreich auseinandergelegtes System erblicken will, wie sich die Gattungen der Literatur stufenweise mit dem Volksgeist fortentwickeln, so muß man das schöne Bild der griechischen

Literaturgeschichte anschauen. Diese ist in der That ein wahres System der Entfaltung der Kunstformen.

In der plastischen Welt der Griechen haben wir vorzugsweise das zur höchsten Vollendung seiner Form gelangte Schönheitsideal selbst anzuschauen. Die Kunst tritt hier als die ächte Opferpriesterin der Gottheit auf, und wie die Götter sonst in den finstersten Zeiten des Heidenthums blutige Menschenopfer zu ihrer Genugthuung verlangten, so waren es bei den Hellenen nun die schönsten menschlichen Formen, die ihnen geweiht wurden. Das Ideal der menschlichen Natur wird dadurch zugleich das Götterideal selbst[1], und dieser Gedanke, daß das höchste Menschliche zugleich das wahrhaft Göttliche ist, hat sich zuerst im Hellenenthum als die plastische Religion dieses Volkes zu gestalten begonnen. Die eigentliche Hauptgestalt des Lebens war aber im Hellenenthum doch der Gott, und es handelte sich im Hellenenthum wesentlich um das wahre Götterthum, wie es sich später im Christenthum zuerst um das wahre Menschenthum handelte. In der Schönheit des griechischen Gottes verzehrt sich noch die selbstständige Bedeutung der menschlichen Natur. Die menschliche Schönheit des Gottes hat zugleich alles Eigendasein des menschlichen Lebens wie seine Beute an sich gerissen. In der Ilias bekriegen sich noch die Götter und die Menschen, und es wird von Seiten der Götter gewissermaßen Jagd gemacht auf die Menschen, die, ein Spielball der Götterlaune, elend hin und hergeworfen werden, und dem Gott gegenüber keine Bürgschaft für ihr individuelles Eigenleben haben.

Als die eigentliche Blüthe dessen, was die Offenbarung der Gottheit überhaupt in der alten Welt hat wirken können, erscheinen uns die **Heroen**, diese Ideale des antiken Menschenthums, die zugleich um die Freiheit des

menschlichen Geschlechts kämpfen. Sie erscheinen vorzugsweise als die Söhne Gottes, aber es zeigt sich in ihnen bloß das göttlich gewordene Menschenthum insofern, als es mit den Eigenschaften des Göttlichen nur behaftet ist, die einzeln an ihm bleiben, und nicht das ganze Wesen durchdrungen haben. Der verwundbare Fleck des Achill, diese Ferse, auf welcher dem göttlichen Helden der vergängliche Mensch haften geblieben, und von wo aus ihn das Verhängniß der Endlichkeit auch ereilen muß, dies ist das wahre Sinnbild des Hellenismus, und drückt in den schönsten und größten Formen die Vollendung und den innersten Mangel desselben zugleich aus. Es ist an dem heitern Gebilde der antiken Art und Kunst jener wehmüthig schöne Hauch, der den glänzendsten Lebensspiegel immer leise trübt. Die Götter haben alles Menschliche an sich gerissen, aber der Mensch vermag sich nimmer ganz mit dem göttlichen Leben zu durchdringen, es bleibt ihm an der Ferse haften jener kleine fressende Flecken der Endlichkeit, der ihm näher und näher bis in das innerste Leben nagt. Durch die Feuerläuterung, durch der Flamme Gluth, hat Achills Mutter ihrem herrlichen Sohn die Unsterblichkeit zu verleihen getrachtet, aber er hat nicht ganz göttlich und unsterblich zu werden vermocht. Statt der Läuterung durch das Naturelement bietet sich im Christenthum erst die wahre Läuterung und Vergöttlichung des endlichen Menschenlebens durch die Flamme des Geistes dar. —

Das eigentliche Ideal der Antike aber, das im Hellenismus sich seine vollendete Gestaltung gegeben, und das allen Zeiten seitdem ebenso sehr als unerreichbare wie als höchste Form alles Schaffens vorgeschwebt, dies Ideal ist diejenige Darstellung, in welcher das göttliche Leben des Objects an und für sich zu seinem Rechte und zu seiner Befriedigung gelangt, es ist der in der realen Gegenständ-

lichkeit eingeschlossene und abgefundene Gott, der sich in der Antike vollkommen zur Erscheinung bringt, ohne daß noch etwas von seinem Wesen verhüllt und geheimnißvoll an ihm zurückbliebe. Das antike Ideal hat eben in dieser Objectivität, um die es ihm allein zu thun ist, Alles gefunden und Alles herausgesagt, und macht dadurch auf die höchste Vollkommenheit der Darstellung schlechthin Anspruch, indem ihm an seinem Gegenstande nichts mehr zu lösen übrig bleiben darf, indem es im Aeußern das Innere durchweg erschöpft haben muß. Diese absolute Vollkommenheit der Antike hat ihr auch vorzugsweise den Namen der klassischen Kunst verschafft, es ist das Ideal der Klassicität, in welchem sich der Begriff des ganzen Alterthums uns gegenüberstellt. Indem die lediglich aus der Objectivität heraustretende Kunst und Literatur der Alten die wahre Realität der Schönheitsidee aus dem Gegenstande selbst heraus gefunden, ist sie dadurch als die vorzugsweise klassische oder vollkommene Kunst in den Mittelpunkt des Kunstlebens überhaupt getreten. Der Begriff des Klassischen, der an sich nur der Ausdruck einer bestimmten Stufe der Völkerbildung ist, hat sich zugleich zu einem allgemeinen Kunstbegriff ausgedehnt, der aber als solcher nach dem Bedürfniß der Zeiten, aus dem er hervorgegangen, auch wieder eingeschränkt werden muß. Die Classicität der Alten war zugleich die der Göttlichkeit des Objects entsteigende Schranke für das subjective Leben des schaffenden Geistes, für jene innere Bewegung der Persönlichkeit, die bei den Neueren fast alle ihre Kunstgebilde durchbricht, und sich bei ihnen innerhalb der Realität des Gegenstandes selbst noch gar nicht ersättigen und stillen kann.

2. Die griechische Poesie und ihre Anfänge.

Bei den Griechen waren viele glückliche Verhältnisse zusammengetreten, um diese eigenthümliche Schönheit, Tüchtigkeit und Gesundheit des Daseins zu erzeugen, welche in der freien Harmonie der körperlichen und geistigen Lebenselemente für alle Hervorbringungen des schaffenden Talents eine so seltene und seitdem nicht wiedergekehrte Gunst bewiesen. Die heitern und stärkenden klimatischen Einflüsse ihrer vom Meere bespülten Landschaften sind dabei nicht minder in Anschlag zu bringen, als die freien volksthümlichen Verfassungen, deren sich die griechischen Völker zu erfreuen hatten, und worin sie, namentlich im Gegensatz zu den große Massen auf Einen Punkt zusammendrängenden Einherrschaften des Orients, sich in vielfachen Stammesgliederungen in selbstständiger Volkskraft individualisirten. Diese eigenthümliche Besonderung der griechischen Stämme brachte einen individuellen Reichthum sowohl in das politische Leben, als auch in die geistige Bildung und Schaffenskraft dieser Nation, und diese Mannigfaltigkeit der Organe, durch welche das hellenische Leben sich ausdrücken konnte, hielt sich eben so entschieden in der Sprache, in der Verschiedenheit der nationalen Dialekte, fest. Diese verschiedenen Mundarten bei den Hellenen erscheinen merkwürdigerweise als ebenso viele Gliederungen ihres geistigen Nationallebens, und in dieser Beziehung sieht man sie nacheinander auch als eigenthümliche Formen der sich fortentwickelnden Literatur und ihrer Gattungen hervortreten. Als die beiden Grunddialekte, in welche sich zuerst die Ursprache Griechenlands gespalten, erscheinen der äolische und der ionische, von denen der erstere in seinen pelasgischen Formen am meisten die ursprüngliche Naturstärke und elementare

Rauhheit des alten Volkslebens wiederspiegelte. In dieser Mundart erklangen die Gedichte des Alcäus, der Sappho, der Korinna. Der ionische Dialekt dagegen wird das Organ einer bereits entwickelteren, in fortgeschritteneren Cultur- und Weltverhältnissen gewiegten Völkerschaft, und demgemäß bewegt er sich in geschmeidigen, milden und biegungsfähigen Wortformen. Er ist die Sprache Homer's und Hesiod's, durch welche Dichter dieser Dialekt seine literarische Geltung festgestellt hat, nachdem er schon in den früheren Anfängen der epischen Poesie wesentlich gebraucht worden. Die ionische Mundart schien sich in ihren maaßvoll hingleitenden Formen besonders mit dem Fluß des Hexameters zu vereinigen, und so wurde sie vorzugsweise die Sprache des Epos und der Elegie, während der äolische Dialekt, und der aus ihm hervorgetretene dorische, in ihren gewaltigen, breit auslautenden Klängen, für die fessellosen und von der Kraft des Subjects getragenen Bewegungen der lyrischen Poesie sich am geeignetsten zeigte. Pindar läßt darum den erhabenen Ernst seiner Oden in diesen dorischen Formen reden. Dagegen tritt die später sich entwickelnde attische Mundart, welche sich vorzugsweise auf der Grundlage des ionischen Dialekts erhebt, mit dem Streben nach einer universalen Geltung hervor. Sie wird das Organ des Drama's, der Philosophie, der Geschichtschreibung, und weiß im raschen Sieg die entscheidendsten Bewegungen der griechischen Cultur an sich zu fesseln. —

Dieselbe bestimmte Gliederung der geistigen Nationalität, die sich in den Dialekten der Sprache darstellt, hat sich, wie schon früher bemerkt, in den Gattungen der griechischen Poesie und ihrer Entwickelung durchgeführt. Das Epos, welches fast in allen Original-Literaturen den Reigen beginnt, erscheint namentlich bei den Griechen als diese

erste bedeutungsvolle Zusammenfassung des ganzen Volksbewußtseins. Das Epos tritt als die mythische Einheit aller Richtungen des Volkslebens auf; es ist die unmittelbare Volksnatur selbst, wie sie dachte, anschaute, sich bewegte und in sich selbst träumerisch versunken war. Im Epos ging der Mensch noch im Volksleben auf, während er bald darauf, in der Lyrik, gewissermaßen in seine eigene Brust zu greifen angefangen, indem er in dieser Form der Poesie die sich entwickelnde Kraft des Selbstbewußtseins und der Individualität verräth. Alsdann trat der Mythus, der früher nur in der Form des Epos überliefert oder in der Ode subjectiv angeschaut und verherrlicht worden war, seine Seelenwanderung in das Drama hinüber an, und verkörperte sich in festen Gebilden der Tragödie vor den Augen seines Volkes. Es war daher bei den Griechen die jedesmal herrschende Gattung der Poesie auf jeder einzelnen Stufe fast die ganze Poesie selbst, und so erblickt man bei ihnen das seltene Schauspiel einer innersten Nothwendigkeit der hervortretenden Kunstform, mit der Geschichte ihres öffentlichen Lebens wunderbar schön zusammenhängend. —

Die Urpoesie des hellenischen Volkes, welche dem homerischen Epos vorausging, scheint sich in vorzugsweise mystischen Elementen aus dem Volksgottesdienst selbst gestaltet zu haben, und war lange Zeit mit den Formen und Ausdrucksweisen desselben eins geblieben. In diesen alten geheimnißvollen Bewegungen des Geistes erscheint die Religion als der Mittelpunkt alles Dichtens und Lebens, aber indem sie in ihren magischen Kreis alle Erscheinungen und Thatäußerungen des ganzen Daseins hineinzieht, ist sie selbst noch in ihrem eigensten Innern in dunkeln Gährungen begriffen, und ringt nach einer bestimmten und entschiedenen Gestaltung, nach einer Feststellung ihres Be-

wußtseins, wozu die Dichter, welche hier die Priester selbst sind, am meisten mitzuwirken und zu schaffen haben. Der Dichter ist hier Priester, Sänger und Seher zugleich, und die Gottheit, welcher er näher steht, als alle anderen Wesen, hat gnadenvoll ihm das heilige Haupt berührt, daß er mit einer höhern Erkenntniß aller Dinge des Himmels und der Erde, mit einem Wissen von allen verborgenen Kräften der Natur, und mit dem Blick in die Weiten der Zukunft, begabt erscheint. Seine Offenbarungen, die ihm werden, sind entweder Hymnen und Gebete, welche bei dem Dienst der Götter abgesungen wurden, oder es sind mythische Lieder, in welchen der geheimste Gedanke der Gottheit und des göttlichen Zusammenhangs alles Erschaffenen sich bedeutungsvoll auszutönen sucht. Diese ursprünglichen Elemente des Götterdienstes und des Wissens von den Göttern, welche sich durch die Poesie gestalten, werden zugleich Musik, indem sie in der untrennbar mit ihnen verbundenen Tonkunst, zu welcher sich der Tanz gesellt, ihre innigste Verschmelzung und Auslautung finden. Diese älteste heilige Poesie der Hellenen knüpft sich an die Namen des Linos, von dem Stobäus in seinen Eklogen zwölf Verse aufbewahrt hat, die angeblich diesem Dichter zugeschrieben werden, und philosophischen Inhalts sind; ferner des Pamphos, des Olen, Melampos u. A. Die beiden beziehungsreichsten und berühmtesten Namen aber sind die des Orpheus und seines Schülers Musäos, in denen sich diese alte geheimnißreiche Zeit der hellenischen Urdichtung vorzugsweise zusammengedrängt zu haben scheint. Vornehmlich ist es der Name des Orpheus, von welchem diese ganze Frühepoche des hellenischen Geistes ihre wesentliche Bezeichnung empfangen hat. Diese orphische Zeit knüpft an die Gestalt eines Individuums, dessen wirkliches Leben zweifelhaft bleiben muß, den ganzen

stürmischen Drang ihrer innersten Entwickelungen an, und dieser innerlichste Bildungskampf des griechischen Volksgeistes ist es, welcher in Orpheus und seinen Liedern seine Geschichte aufgezeichnet hat. Orpheus erscheint wesentlich als der erste Formgeber und Gestalter des mythologischen Bewußtseins der Hellenen, und in dieser Beziehung gründet er bereits den eigensten und bedeutungsvollsten Gegensatz, welcher nachher durch die ganze griechische Volksentwickelung geht und in derselben als ein hauptsächliches Moment festgehalten worden ist, nämlich der Gegensatz zwischen der religiösen Volksanschauung, und der Geheimlehre, welche letztere sich die Entwickelung einer innerlichen und geistigen Anschauungswelt für Bevorzugte und Eingeweihte vorbehalten hat. Wie weit jedoch diese Anfänge der griechischen Mysterien, welche auf Orpheus und Musäos zurückgeführt werden, schon die Elemente einer höheren geistigen Erkenntniß in sich trugen, oder ob die alle Formen durchbrechende Geistigkeit der Anschauung, welche darin vertreten wurde, nicht vielmehr zuerst in einem Uebermaaß der Sinne und in den höchsten Wirbeln der schrankenlosen Leidenschaft sich bewegte, darüber haben sich keine klaren Bestimmungen finden lassen. Wenn aber die Mysterien zuerst einen wesentlich orgiastischen Charakter gehabt zu haben scheinen, so bezeichnet sich darin nur der wilde Entwickelungskampf selbst, in welchen das Reich der Sinne mit dem Reich des Geistes gerathen mußte, und die Geheimlehre ist eben darin der Uebergang zu einer neuen Erkenntniß, daß das Sinnliche, welches in dem alten Naturdienst des Volkes in unmittelbaren, ruhigen und gewissermaßen vegetativen Formen wohnt, in den Mysterien durch eine geheimnißvolle Verzückung sich so sehr auf die Spitze treibt, daß es sich selbst vernichtet, und in dieser Selbstvernichtung eine Bedeutung für das Freiwerden des

Geistes gewinnt. Dies ist der dunkele Sinn jener Verstümmelungen an sich selbst, zu denen sich in den Mysteriendiensten die Leidenschaft so leicht hingerissen fühlt, theils in dem Wahnwitz einer sich über sich selbst hinauswirbelnden Sinnlichkeit, theils in der Ahnung eines höheren unendlichen Lebenselements, zu dem nur durch Ueberwindung aller Schranken der Sinne eingegangen werden kann. So nimmt in den Mysterien, wie sehr sie auch ursprünglich die Träger einer geheimnißvollen Sinnlichkeit waren, doch in der That die reinere geistige und wissenschaftliche Lehre von Gott und Welt ihren Anfang, und sie werden darum später der eigentliche Ausgangspunkt der griechischen Philosophie, welche in ihrem Verhältniß zur Volkspoesie denselben Dualismus der Götteranschauung fortführt, nämlich jenen Dualismus des Exoterischen und Esoterischen, der seine zwei Linien so entscheidungsvoll durch die griechische Nationalbildung hinzieht. Die Poesie sucht darin als die exoterische Form der Nationalbildung das Gestaltige und Bildliche der Götterwelt festzuhalten, während die Philosophie, an der Auflösung aller bildlichen Elemente zu geistigen Begriffen arbeitend, sich als ein geheimnißvolles Element der Umwälzung im ganzen Nationalcharakter geltend macht.

Diese ersten mystischen Geistesrichtungen in Griechenland, welche später Philosophie wurden, scheinen vornehmlich aus Thracien herübergedrungen zu sein, welches vielfach als das Heimathsland der hellenischen Geheimlehre genannt wird, und Orpheus selbst, wenn von seiner zweifelhaften persönlichen Erscheinung die Rede ist, stellt sich uns vorzugsweise als Thracier dar, indem ihn die Sage dort als einen Sohn des Königs Oeagrus und der Muse Kalliope, im vierzehnten Jahrhundert v. Chr. geboren werden läßt. Wenn aber Aristoteles (nach einer Anführung

bei Cicero, de natura deorum I. 58) geradezu behauptet hat, daß der Dichter Orpheus niemals existirt habe, so wollte er damit wohl vorzugsweise diejenige Existenz des Orpheus in Abrede stellen, welche derselbe in den von ihm überlieferten unächten und verfälschten Gedichten geführt hat. Die poetischen Werke, die unter dem Namen des Orpheus überliefert worden, namentlich seine Hymnen oder Weihungslieder, die gewöhnlich auch dem Onomakritos zugeschrieben werden, ferner die Argonautika, ein historisch-episches Gedicht in 1384 Versen über den Zug der Argonauten, ein Gedicht Λιθικά über die geheimen Kräfte der Steine, und mancherlei Fragmente von andern Werken, z. B. über die Bedeutung der Erdbeben (περὶ σεισμῶν), sind sämmtlich spätere Erzeugnisse und Verarbeitungen, welche mit größerem oder geringerem Recht auf den alten Begründer der griechischen Mysterien zurückgeführt werden *).

Ebenso unsicher sind die mit dem Namen des Musäos bezeichneten Dichtungen und Dichtungsfragmente, welche aus Hymnen, Orakelsprüchen, Heilvorschriften, astrologischen und theogonischen Poesieen bestehen, und unter denen der verloren gegangene Hymnus an Ceres von Pausanias als der einzig ächte angegeben wird **).

---

*) Eine vollständige Ausgabe der Dichterwerke des Orpheus erschien von Gottfried Hermann (Leipzig 1805, 2 Bände). Unter den deutschen Uebersetzungen ist anzuführen: Orpheus der Argonaut, von J. H. Voß, zusammen mit Hesiod (Heidelberg 1806). — Orpheus Hymnen, griechisch und deutsch, von D. K. Ph. Dietsch (Erlangen 1822). — Vergl. über diese orphische Zeit der griechischen Dichtkunst: Fr. Schlegel, Studien des klassischen Alterthums (Werke III. S. 13 folgd. — Schöll, Geschichte der griechischen Literatur (deutsch von Schwarze) I. S. 20 folgd.

**) Musäus Urschrift, Uebersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Franz Passow, Leipzig 1810.

Dies ist die Zeit der hellenischen Volksbildung, in welcher die Poesie in ihrer Einheit mit der Religion zugleich die Bedeutung einer theogonischen und kosmogonischen Urdichtung hat, aus der das göttergestaltende Bewußtsein seine Kraft und Weihe hernimmt. Diese Zeit ist um so wichtiger, weil sie die Grundkeime des ganzen nachfolgenden Geisteslebens der Griechen und ihrer hauptsächlichsten Lebensanschauungen in sich trägt, und je klarer sich die einzelnen Verhältnisse derselben auffassen lassen, besonders was die Beziehung der innerlichen Geheimlehre zur öffentlichen Volksreligion anbetrifft, um so bestimmter wird sich das griechische Nationalleben in seinen eigensten und entscheidensten Entwickelungen beurtheilen lassen. Denn aus jener frühesten pelasgischen Cultur des griechischen Lebens, die ihren mit der orientalischen Ueberlieferung noch innigst verwachsenen Geheimdienst besonders auf Samothrake gegründet hatte, aus jener alten orphischen Theologie, welche eine geistige Grundlage für die Entwickelung des Griechenthums geworden war, aus diesen dunkeln mystischen Elementen rang sich der Volksgeist der Hellenen, als aus einer seiner eigensten Natur nicht entsprechenden Sphäre, bei beginnender Ausbildung seines eigenthümlichsten Wesens, mächtig los. Die in dem griechischen Volksgeist wurzelnde Richtung auf das Persönliche und Gestaltige entzweite sich schon frühe mit der in der alten pelasgischen Geheimlehre festgehaltenen speculativ-religiösen Ueberlieferung des Orients, und stellt den über dasselbe errungenen Sieg am entschiedensten und herrlichsten in dem homerischen Epos auf.

---

3. Das homerische Epos.

Im homerischen Epos gestaltete sich zuerst diese Lostrennung des Volkslebens von jener geheimen Philosophie und Theologie, die in den orphischen Mysterien und in dem Dienst von Samothrake, auf diesem räthselhaften Uebergang des Orients in den Occident, ihre Entwickelung behauptet. Schelling, in seiner Schrift über die Gottheiten von Samothrake, stellt die merkwürdige Ansicht auf, daß die Pelasger die Grundbegriffe der Religion in natürlicher Reinheit erhalten hätten, und daß das homerische Phantasiespiel einer Götterwelt, wie er es nennt, nur darauf berechnet sei, daß die Geheimlehre Alles wieder zurechtstelle. In dem Epos des Homeros stellt sich uns allerdings zuerst, wenn wir so sagen dürfen, ein exoterisches Götterleben dar, das, wie es sich aus den geheimen Systemen einer esoterischen Götterweisheit losgerissen haben mag, auch in der späteren Entwickelung wieder seinen Gegensatz findet in der Speculation der griechischen Philosophen und in der sich fortbildenden Lehre der Mysterien. Hierin zeigt sich denn überhaupt, wie wir schon in dem vorigen Abschnitt angedeutet, der große Gegensatz, welcher die griechische Bildung in ihren innersten Bewegungen getrieben und der sie darum eben so vielgestaltig ausgearbeitet hat, nämlich der Gegensatz zwischen Philosophie und Poesie, zwischen Gedanke und Mythe, ein Gegensatz, den wir im griechischen Leben immer mächtiger werden und gewaltige Kämpfe des Bewußtseins hervorrufen sehen, und der seitdem in allen gebildeten Nationen auf der Grundlage des Christenthums fortgekämpft worden, wie er denn auch heut in unsern Geisteszuständen nicht beschwichtigt ist. Aber, um hier beim Hellenenthum stehen zu bleiben,

so kann man nicht behaupten, daß Homeros, und mit und nach ihm Hesiodos, von welchem Herodot sagt, daß sie den Hellenen ihre Götter erzeugt, gewissermaßen die niedrigere Stufe des Volksbewußtseins in ihrer Dichtung darstellten, indem darin die Götter, vermenschlicht und in die volksthümliche Anschauung hineingebildet, ein esoterisches, gewissermaßen von ihrem eigenen Geist und Inhalt verlassenes Leben führten, während in jener Geheimlehre, und in der sich bald so einflußreich entwickelnden griechischen Philosophie, der eigentliche Kern des höheren gebildeten Nationalbewußtseins, in dem wahren Wissen von den Göttern, sich entwickelt und geltend gemacht habe. Wäre dies der Fall gewesen, so würde Homer, mit einem solchen äußerlichen Phantasiespiel einer Götterwelt, nicht die universale Bedeutung unter seinem Volk und im ganzen Alterthum erlangt haben, durch die wir ihn eine unerschöpfte Quelle für die ganze nachfolgende Geistesbildung der alten Zeit werden sehn.

Die wahre Natur des griechischen Volksgeistes aber, welche die ist, Alles zu anthropomorphisiren, hatte ihre eigenste Offenbarung gerade im Homer vollbracht. Der Geist, der in den homerischen Dichtungen dem Götterleben diese volksthümliche reale Gestaltung gegeben, ist als der wahre griechische Nationalgeist anzuerkennen, als derjenige ächte hellenische Geist, dessen ewige Frische durch das Leben der ganzen Menschheit rieselt und bei seiner Erinnerung noch heut die Sehnsucht bei den Völkern erweckt wie nach einem verloren gegangenen Ideal harmonischen, leiblich und geistig gesunden, in individueller Freiheit der Gestalt göttlich und weltlich befriedigten Menschenlebens. So enthält das homerische Epos das wahre Prinzip des Hellenismus in sich, das Prinzip der Plastik, welche ihre Ideale in individueller Gestaltung festbildet und darin

begreift, und die durch das ganze griechische Nationalleben wirkt, den Organismus des Staats wie das sittliche praktische Dasein zu diesem individuellen Kunstwerk bestimmend und erhebend. Die Philosophie aber, wie wir später sehen werden, stellte in ihrem Gegensatz und Widerstand gegen die mythische Poesie ein nicht minder gewaltiges Moment der griechischen Nationalentwickelung auf, aber sie betrieb, durch diese geheime Arbeit des Gedankens, die sie in den Systemen wie in den Mysterien langsam und stufenweise aber mit unendlicher Stärke und Ausdauer des Geistes unternahm, sie betrieb darin nur die Auflösung des griechischen Nationalbewußtseins, das damit an ein höheres Moment der Geschichtsentwickelung, an das Christenthum, sich überliefern mußte. Aber im Homer wurde doch die bestehende Wirklichkeit des Hellenismus, gewissermaßen der Grundstock des griechischen Nationallebens, worin dasselbe das eigenste Bewußtsein seiner Nationalität stärkte und erfrischte, beständig von den Hellenen angeschaut, und es ist merkwürdig zu sehen, wie man sich in Griechenland bemüht hat, alle späteren Momente der Nationalbildung auf Homer, als auf den eigentlichen Vater aller nationalen Gestalten und Entwickelungen, zurückzuführen. Wie stark auch die Philosophen Xenophanes und Heraklit ihren Haß gegen Homer auftrugen, welchen Heraklit einen unvernünftigen Sterndeuter nannte, der seiner abgeschmackten Vorstellungen wegen Schläge verdiente, und aus den Schulen verbannt werden müsse, wie sehr auch bei Pythagoras die mythische Götterdichtung des Homer nur zu einer Allegorie und moralischen Sinnbildnerei herabgesetzt wurde, bei Empedokles aber zu einer bloßen gestalteten Physik und Individualisirung der Naturelemente, so bewiesen diese Philosophen, obwohl die Bedeutung des Homer verkleinernd, doch eben durch die beständige nothwendige Beziehung zu

ihm gerade, wie sehr er das Centrum des griechischen Geisteslebens gewesen. Auch stand die Rache des Volkes gegen Einzelne auf, welche sich gegen den Mythus und gegen die Anschauungsweise des Homer vergangen hatten, wie denn Anaxagoras deshalb, auf einstimmigen Beschluß des athenienfischen Volkes, als Atheist und Gottesläugner aus Attika verbannt wurde. Auf der entgegengesetzten Seite bemühten sich die Stoiker, in den homerischen Gedichten nichts als Philosopheme zu erblicken und in der alten Poesie überhaupt möglichst eine Philosophie nachzuweisen, was denn nur das andere Bestreben verräth, der Philosophie eine volksthümliche Gunst durch diese Anknüpfung an die mythische Poesie zu erwerben. Wie zu den Stoikern, so wird Homer von Andern auch wieder zu den Skeptikern gerechnet, weil er denselben Dingen bei verschiedenen Gelegenheiten bald diese, bald jene Benennung und Bedeutung beilege, und Plato findet sogar den philosophischen Grundsatz des Heraklit, daß alles Leben nur in dem beständigen Fließen aller erscheinenden Dinge beruhe, schon in der Anschauung des Homer vom Okeanos, als dem Vater der Götter, gewissermaßen vorgebildet und bewahrheitet, wodurch denn auch Homer, durch die Anerkennung des Flüssigen und ewig Beweglichen als des ersten erzeugenden Prinzips, skeptisch die Absolutheit aller bestimmten Erkenntniß ausgeschlossen habe *).

So wurde Homer, den jeder sich nach seiner Art zuzueignen strebte, Allen Alles, und man kann mit Recht behaupten, was Properz von ihm gesagt, daß Homer sein Werk mit der Nachwelt nur immer wachsen gesehn. Das Nationalbewußtsein der Griechen, wie es sich zuerst in den

---

*) Vergl. Fr. Schlegel, Studien des klassischen Alterthums (Werke III. 99).

homerischen Gesängen fest zusammengefügt, scheint sich auch mit dieser unendlichen Innigkeit daran festgehangen zu haben, um sich in ihm vor der Auflösung, die unter den eigenthümlichen Kämpfen des griechischen Geistes beständig drohte, zu sichern. Wir haben die schmerzhafte Zerfallenheit des Bewußtseins angedeutet, die das glänzende Lebensbild des griechischen Volkes heimlich unterwühlte und in diesem vorzugsweise als glücklich gepriesenen Weltalter die schneidendsten Gegensätze des menschlichen Geistes überhaupt erweckte, indem der speculirende Gedanke in diese Feindschaft auf Tod und Leben mit dem Volksglauben, mit der volksthümlich mythischen Unmittelbarkeit, gerieth.

Im Homer aber haben wir den festen, jugendfrischen, von keiner Reflexion des Bewußtseins angenagten und darum ewig schönen Körper des hellenischen Volksgeistes anzuschaun, der uns in diesem Frieden des Leibes und Geistes, in dieser Ganzheit und Unzerbrochenheit des Bewußtseins, eben so wohlthuend und wonnereich entgegentritt. Darum werden wir bei Homer von dieser wahrhaft menschlichen Wärme so behaglich durchdrungen und fühlen uns angeweht und belebt von dieser Morgenfrische des Geschlechts, in welcher die graue unheimliche Nachtdämmerung des orientalischen Geisteskampfes zum erstenmal dem hellen klaren Tag gewichen, indem als Ueberwinderin des dunkel streitenden Bewußtseins die Gestalt jubelnd an das Licht der Sonne getreten. Diese im homerischen Epos sich so beglückend darstellende Ueberwindung der an dunkeln Geisteskampf gefesselten Vergangenheit des Völkerlebens bildet für die Hellenen zugleich das Moment ihrer eigensten Volksgestaltung selbst, und so ist es bei Homer das Volksleben in seinen tiefsten und innersten Gründen, das allen Sieg und alle Herrlichkeit des Daseins in sich schließt und nach allen Beziehungen hin das Höchste bedeutet, auf

das es ankommt. Hier erblicken wir das Volksleben auf den Höhen der Menschheit stehen, und die Könige, wie die Götter selbst, haben darin ihre Macht und ihre Seligkeit, daß sie in die Mitte genommen und umspannt sind von diesen himmelhoch treibenden Wogen des Volkslebens, welche in seliger Selbstbefriedigung Alles gleich machen und Alles verbinden. So erscheint uns hier im Volksleben, als die ewige Beruhigung und göttliche Kraft in sich selber tragend, eine glückliche Mitte der Menschenbildung, die seitdem für alle Zeiten anziehend und lockend geblieben ist, ein heiliges Glück menschlicher Zustände, das die Geschichte seitdem auf allen Standpunkten vergeblich wiederzufinden gesucht, und das hier als das Glück des unmittelbaren Volkslebens dasteht, das sich unter dem Segen und der nächsten Theilnahme der Götter jauchzend in sich selbst bewegt, und durch alle streitenden Geistesgegensätze hindurch sich friedlich in sich selbst zusammengenommen. Das Glück des Volkslebens, als die heitere gestaltenreiche Verbindung menschlicher und göttlicher Kraft in einem ausgeglichenen und vollen Lebensganzen, ist eben das ewig Sehnsuchtswerthe, das eigentliche Ideal des Hellenismus, das noch heut der Anschauung in unverblichener Schöne vorleuchtet, und wenn die modernen Klagen um die vergangene Herrlichkeit der alten Götter Griechenlands, die eine Zeitlang in unserer Poesie ein stehendes Thema wareu, ihren Sinn gehabt, so ist er in der beständig erstrebenswerthen Ausgeglichenheit und Verbundenheit eines wahrhaft volksthümlichen Geisteslebens anzuerkennen, das, aus allen innerlichen Gegensätzen heraus, zu sich selbst befreit, in der Harmonie der Gestalt den Frieden des Geistes gefunden.

Dieses wahrhaft substantielle Volksleben der Alten, das alle innerlichen Mächte des Daseins in sich aufnimmt

und in sich zu heitern Formen befreit, wie es zuerst in der homerischen Dichtung sich so satt von dieser seiner eigenen Herrlichkeit organisirt hat, es schließt zugleich das eigentliche Freiheitsprinzip der alten Welt seinem ursprünglichen Wesen nach in sich, und ist mit ihm eines und dasselbe. Dies antike Freiheitsprinzip, dessen Ursprung wir schon im Homer in den ersten Bildungen des hellenischen Volksgeistes lebendig sehen, dies antike Freiheitsprinzip, das nachher wie ein berauschendes Gährungselement durch die ganze nachfolgende Geschichte bis auf den heutigen Tag weitergewirkt, es hat seine noch immer wachsenden Flammen zuerst angezündet an jener mythischen Volksunmittelbarkeit, an jenem in sich einigen Glück des Volksbewußtseins, das sich auf dem menschlich und göttlich gleich verzweigten Grunde der homerischen Zeit niedergesenkt und in dieser Errungenheit der individuellen Gestaltung seinen Sieg über das orientalische Lebens- und Denkprinzip, über das Prinzip der despotischen Allgemeinheit, verherrlicht hat. Darum giebt es kein höheres Ziel der Geschichte wieder zu erreichen, als das, welches im wahren Volksleben ruht, in dem auch die Gegensätze des christlichen Geistes ihre Beruhigung zu finden bestimmt sind, indem sie aus der innerlichen Zerklüftung des Bewußtseins und aus der Geschiedenheit in Weltliches und Geistliches, wieder zurückkehren müssen in die Einheit des ganzen und unzerstückelten Lebens, die sich nur in dem innerlich und äußerlich freigewordenen Volksleben, als die wirklich erlöste nationale Oeffentlichkeit, aufbauen kann. Nur auf dieser Höhe des Volkslebens erscheint die wahre Höhe der Menschheit wieder, da wohnt das Glück in der freien Ausgeglichenheit der menschlichen Zustände, von keinen Trennnngen auseinandergerissen, sondern durchflochten von dem einen Gedanken, daß im Volke selbst Gott erscheint, so wie im Homer die Volksdichtung

zugleich Götterdichtung ist. Das moderne L
sich auf dem Grunde des Christenthums z
Höhe des freien Volksthums zu erheben hat, is
entfernt davon, dies wahre Glück des Menschen
erreichen. Gespalten hat es sich noch in den G
zwischen Gesellschaft und Volk, bei dem kein Heil,
nicht einmal Vergnügen zu finden. Die moderne Gesellschaft, die so entschieden abgetrennt von allem Volksleben dasteht, hat das Wehe des Geistes, das in der gebrochenen Einheit unserer Zustände festgesessen ist, noch durch tausend künstliche Abrichtungen vermehrt, während das Volk auf der andern Seite das verkehrte Bestreben an den Tag gelegt hat, sich mit dem künstlichen Gesellschaftsleben zu vermitteln und nach den Formen desselben sich vermeintlich zu verfeinern. Bei uns will die feine Gesellschaft nicht Volk sein, und das Volk will feine Gesellschaft sein, wirft seine Trachten und seine Feste immer mehr ab, verlernt seine Lieder und kleidet sich nach der Mode, um vornehm zu erscheinen, als ob es etwas Vornehmeres geben könnte, als das Volk an und für sich in seiner angeborenen Herrlichkeit. Aus diesen unsern Schwankungen zwischen Volk und Gesellschaft muß sich uns das wahre allgemeine Volksleben auf erhöhterer Grundlage wiedergebären, und diese neue Grundlage muß das wahrhaft freigewordene Nationalleben selbst sein, in dem es als das Höchste und Vornehmste nur ein volksthümliches Geistesleben giebt.

Bei Homer geht in diesem Begriff der Volksthümlichkeit überhaupt aller gesellschaftliche Unterschied als in seinem höheren Prinzip auf, und wie bei ihm das wahrhaft Göttliche zugleich das wahrhaft Volksthümliche ist, so wird auch dem Volk selbst in seinen Einzelgestalten leicht der Beinamen des Göttlichen beigelegt, wie dies denn dem dadurch berühmt gewordenen Sauhirten in der Odyssee

widerfährt. Dieser Eumäos, welcher auch als der männerbeherrschende Sauhirt in der Odyssee erscheint, und mit welchem der göttergleiche Odysseus auf ganz ebenbürtigem Fuße verkehrt, stellt in rührender Weise die im homerischen Epos durchgehende Oberherrlichkeit des volksthümlichen Prinzips dar, das sich in allen andern Lebensgestaltungen gleicherweise bei ihm geltend macht. Einen Blick auf die homerische Staatsverfassung oder Das, was uns auf diesem mythischen Volksgrunde schon als Bild geordneter politischer Einrichtung entgegentritt, dürfen wir uns auch hier zur Veranschaulichung des hellenischen Schönheitsideals nicht entziehn. Die Volksrechte zeigen sich uns schon bei Homer in einer bedeutenden und entschiedenen Ausbildung, und über die Angelegenheiten des Staats kann nur in öffentlichen Volksversammlungen entschieden werden. Wir sehen, wie die Könige für sich allein niemals etwas beschließen können, sondern erst aus den Aeltesten und Vornehmsten einen Rath versammeln, dem sie vorlegen, was sie für Bestimmungen wünschen, die aber, wenn sie im Rath beschlossen, erst vollzogen werden konnten, nachdem sie von den Königen der Volksversammlung mitgetheilt worden, was wir im modernen Sinne geradezu eine ständische Monarchie mit dem Zweikammersystem nennen könnten, ohne dadurch auch nur einen einzigen falschen Ton in jenes alte homerische Staatsleben hineinzutragen. Dies Verhältniß ist schon bei den Alten selbst durch Aristoteles zum Bewußtsein gebracht worden, der in seiner Großen Ethik (lib. 3, cap. 5) Das als das Wesentlichste der homerischen Staatsformen nennt, daß die Könige das im Rath Beschlossene dem Volke vorlegen mußten. Rath und Volksversammlung werden aber im Homer immer auf das Genaueste unterschieden. Im dritten Gesange der Odyssee rühmt Nestor seine Uebereinstim-

mung mit Odysseus: „Damals sprachen wir nie, ich selbst und der edle Odysseus, weder in Volksversammlung Verschiedenes, weder im Rathe." Das Volk aber, als der eigentliche Grund alles Daseins des Staates, ist bei Homer nicht beschränkt in seiner Annahme oder Zurückweisung der Beschlüsse des Königs und des Raths, und in der Totalität seines Lebens die Idee der Freiheit zur Erscheinung bringend, war das Volk auch frei in allen seinen Handlungen. Ja diese mythische Volksunmittelbarkeit erscheint bei Homer so sehr als das Gestaltende aller Lebensformen, daß die Königswürde selbst nur als ein Ausfluß und Geschenk des Volkes betrachtet wird. So ruft Odysseus (im 7. Ges.) vor der Königin der Phäaken, Arete, flehend, folgende merkwürdige Worte ihr zu:

> O Arete, Du Tochter des göttlichen Helden Rhexenor,
> Deinem Gemahl und Dir selber umfaß' ich die Knie, ein Bedrängter,
> Auch den geladenen hier! Es verleihn Euch Allen die Götter
> Heil und langes Leben, und jeglicher lasse den Kindern
> Reichthum nach im Haus, und die Ehre, verliehn von dem Volke!

Die Königswürde zeigt sich im homerischen Epos überhaupt als eine durchaus volksthümliche Würde, die besonders deshalb die erste ist, weil sie in dem, was hier als die Spitze des ganzen Volkslebens erscheint, nämlich in der Verehrung der Götter, ebenfalls ihre höchste Bestimmung empfängt. Dies ist das Oberpriesterthum des Staates, welches mit der königlichen Würde unzertrennlich verbunden ist, und worin diese eines ihrer eigenthümlichsten Vorrechte behauptet. Der König war zugleich der erste Vollstrecker aller religiösen Handlungen des Volks, und die den Göttern geweihten Opfer und Spiele konnten nur unter des Königs Oberleitung vollzogen werden, welches eine im griechischen Bewußtsein so eingewurzelte Vor-

stellung war, daß selbst in den späteren Republiken, in welche die monarchische Form überging, noch der den Mysterien und religiösen Handlungen Vorstehende den Namen des Königs trug. Sonst haben die Könige bei Homer noch das Recht, das Volk zu versammeln, über seine Klagen abzuurtheilen, im Kriege anzuführen. Ihre Einkünfte wurden ihnen in Naturproducten überliefert, ihre Civilliste bestand sehr häufig nur aus den fettesten Hammeln und dem auserlesensten Hornvieh, das ihnen in größerer Menge als den Andern zuertheilt wurde. Man findet aber auch Spuren bei Homer, daß die Könige den Völkern neue Taxen und Schatzungen auferlegten. Immer aber erscheint das Volk als Volk in seiner heiligsten und tiefsten Bedeutung, und über alle Unterthanenschaft hinaus zeigt sich der Begriff des Volkes erhaben, es ist da eine große und von den Göttern gesegnete Herrlichkeit, Volk zu sein. Und wenn hier und da Stimmungen gegen die Volksherrschaft sich einweben, welche wie Schmeicheleien gegen die Könige aussehen, z. B. in der Iliade, 2, 204: „*Nichts taugt Vielherrschaft, Einer sei Herrscher, sei König!*", so muß man zugleich bedenken, daß der epische Gesang ursprünglich auch dazu bestimmt gewesen, bei den Festmahlen der Fürsten zu ertönen, wozu auch die homerischen Lieder theilweise in ihrer ersten Anlage gedient haben mögen *).

Das führt uns auf die eigenthümliche Form, in welcher sich der epische Gesang bei den Griechen überlieferte und ausbildete, welches durch die volksthümlich hervorgegangenen Sängerschulen der Rhapsoden (ῥαψωδοί) geschah. In der Fortentwickelung des hellenischen Lebens hatte die mystische nnd priesterliche Bedeutung der Poesie

*) Vergl. Ottfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur I. 50.

sich allmälig verloren, und ein neues, heiterer geartetes Dichtergeschlecht trat heran, dem zwar nicht mehr die heilige Würde des Priesters beigelegt wurde, das aber darum in größerer weltlicher Freiheit den Gesang in die Mitte des Lebens tragen und zu einem weitverbreiteten Eigenthum des Volkes machen konnte. Dies waren die Rhapsoden, welche, von Ort zu Ort umherwandernd, in den Hütten des Volkes und in den Palästen der Könige überall willkommen und geehrt waren. Der Stoff, welchen sie in ihren Gesängen weitertrugen, war das Leben und die Heldenthaten der nationalen Heroen, und besonders die Ereignisse des trojanischen Krieges, welche bald der Mittelpunkt des heimischen Volksgesanges geworden schienen, und in deren Darstellungen alle anderen Lieblingsgestalten und Interessen, welche das Volksgemüth bewegten, aufgenommen und zusammengedrängt wurden. So erhielt das hellenische Epos seine naturwüchsige Entstehung, in der es sich aus und mit dem Volksleben selbst in gegenseitiger Durchdringung erzeugte, denn indem der Sänger seinen Gegenstand, den er vortrug, auch den öffentlichen Zwecken, den Stimmungen und Bedürfnissen seiner Hörer anzupassen hatte, so bildete sich daraus eine Wechselwirkung zwischen dem Stoff und dem Volk, in welcher Eines sich in das Andere übertrug, und so den Grund jener wahrhaft epischen Volksdichtung legte, bei der von einem einzelnen Verfasser nicht mehr die Rede sein kann, sondern wo sich Subject und Object des Volksgesanges in eine wunderbare Einheit zusammengewoben haben. Der in dieser Art hervorgetretene epische Gesang hatte sich zugleich seinen eigenthümlichen musikalischen Vortrag gebildet, der auf die Formen der poetischen Darstellung selbst vom wesentlichsten Einfluß wurde, und dessen Begleitung vornehmlich in einem Saiten-Instrument, Kithara oder Phorminx

genannt, bestanden. Diesem musikalischen Element der epischen Poesie entsprach das ihr eignende Versmaaß, der Rhythmus des Hexameters, mit einer gewissen Naturnothwendigkeit. Das Ton- und Taktmaaß des Hexameters, diese eigenthümlichen Wellenbewegungen der daktylischen Füße, welche im gleichmäßigen Schaukeln der Arsis und Thesis sich charakterisiren, lassen den wahren Grundton des epischen Gedichts vernehmen, mit dem auch die ganze Stilart der poetischen Darstellung selbst, die Wortfolge, die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Bezeichnungen und Ausdrücke, die stehenden Benennungen für Götter und Helden, als zum eigensten Wesen des epischen Vortrags gehörig, zusammenhängen.

Die Heimath dieser neuen weltlichen und volksthümlichen Gesangesschule war Jonien, unter dessen mildem und klarem Himmel sich die hellenische Volksdichtung ausbildete, die deshalb auch vorzugsweise die ionische Poesie genannt wurde, wie denn Homeros selbst, der gewöhnlich als der Vorsteher oder Reigenführer dieser Rhapsodenschulen angesehen wurde, in den ionischen Landen geboren sein soll. Doch ist die Einheit und Wirklichkeit seiner Person, als des ausschließlichen Verfassers der beiden großen epischen Gedichte, Ilias und Odyssee, von der modernen wissenschaftlichen Kritik so gründlich angefochten worden, daß sich die allgemeine Ansicht über Homer bei uns dahin festgestellt hat, es sei dies ein dichterisches Collectiv-Individuum, unter dessen Namen die Zusammenfügung und Ordnung der alten hellenischen Volksgesänge geschehen, von denen er als selbstständig schaffender Dichter vielleicht einzelne Theile und Ausführungen gearbeitet. Während die größten Kritiker des Alterthums, darunter Aristoteles selbst, an ihren einen und ungetheilten Homer geglaubt haben, muß es als ein wunderbares Phänomen erscheinen, daß

die Kritik der neueren Zeit, in ihren schulmäßigen Abstractionen doch zu einer schärferen Einsicht über das allgemeine Wesen der Volksdichtung gelangend, die Spuren verschiedener Verfasser auffinden und nachweisen konnte. Der grauen und altklugen Negations-Weisheit der modernen Zeit mußte dies Werk vorbehalten bleiben, nachdem die im Besitz aller Wirklichkeit gesättigte Anschauung des Alterthums sich ahnungslos der Einheit und des planmäßigen Zusammenhanges der homerischen Dichtungen erfreut hatte, welche Eigenschaften besonders von Aristoteles ausdrücklich hervorgehoben werden. Zweifel an der einheitlichen Composition des homerischen Epos wurden jedoch in der neueren Kritik schon früh erregt, und besonders war die Odyssee bereits von den alexandrinischen Kritikern Aristophanes von Byzanz und Aristarchus nur bis Gesang 23, Vers 296, für homerisch erklärt worden, worauf man schon das Eintreten einer fremden Hand hatte erkennen wollen. Die moderne Ansicht, daß der Name Homer nur die Bezeichnung jener poetischen Allgemeinheit sei, aus welcher das Epos volksthümlich herausgetreten, wurde zuerst durch die französischen Kritiker Perrault und Hédelin, zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, angedeutet. In einem umfassenderen Sinne, und bereits auf die höhere universale Bedeutung mythischer Volksdichtung hinweisend, hatte aber Vico schon in seinen Principi di scienza nuova den Gedanken zu einer Auflösung der homerischen Individualität entwickelt. Ihre eigentliche gelehrte Begründung und kritische Beweisführung erhielt diese Hypothese durch Friedrich August Wolf, der in seinen im Jahr 1795 erschienenen Prolegomenen zum Homer die Ilias sowohl wie die Odyssee für eine aus den Gesängen verschiedener Verfasser zusammengefügte Composition erklärte, indem er ihre innere Trennung in ungleichartige und verschiedene

Theile, die Abweichungen des Stils und der Sprache, und die Unmöglichkeit, daß ein einzelner Dichter zu einer Zeit, wo es nur mündliche Traditionen des Gesanges geben konnte, den Plan zu einer so umfangreichen Dichtung fassen konnte, als die wichtigsten Beweismittel seiner Kritik geltend machte. Diese Ideen über Homer haben seitdem an den höheren historischen Anschauungen des Volkslebens, zu welchen sich das wissenschaftliche Bewußtsein unserer Zeit erhoben, eine neue Beweiskraft gewonnen, und dadurch fast die Gewißheit eines Entwickelungsgesetzes für die ersten Bildungen alles Völkerlebens erlangt.

Die Ansichten über die Composition der homerischen Gesänge ordnen sich nun dergestalt, daß zuerst Lykurgus, im Jahre 884 vor Chr., die auf seinen Befehl gefertigten Abschriften derselben nach Griechenland gebracht haben soll. Drei Jahrhunderte später wurden unter Pisistratus die einzelnen Rhapsodieen in eine planmäßige Sammlung gefügt, und zu einer bestimmten Ordnung, aus welcher sich die beiden großen Gedichte der Ilias und der Odyssee ergaben, vereinigt. Nach dieser ihrer ersten umfassenden Redaction schienen sie später wieder eine neue Ueberarbeitung erfahren zu haben, welche von den Diaskeuasten (διασκευάζειν) ausging, wie man diejenigen Gelehrten nannte, welche die Composition der homerischen Gesänge durch Hinzufügung neu gefundener Rhapsodieen gewissermaßen fortsetzten und ergänzten, oder auch hier und da die Ordnung des Ganzen durch eine neue Reihenfolge von Versen und Gesängen verbesserten. Die Ausgabe aber, welche darauf Aristoteles von der Ilias und Odyssee für Alexander den Großen besorgte, machte entschieden auf eine organische Abgeschlossenheit und Vollendung, auch nach der inneren poetischen Seite hin Anspruch, obwohl spätere Kritiker, namentlich die sogenannten Chorizonten (οἱ χωρίζοντες,

die Trennenden) auch über diese Ausgabe wieder hinausgingen, neue kritische Untersuchungen damit vornehmen und Vieles, was derselben nicht Stand halten wollte, wegstrichen. Die letzte Feuerprobe der Kritik bestand endlich der homerische Text bei den alexandrinischen Grammatikern des dritten und vierten Jahrhunderts nach Christi Geburt, welche durch ihre abermalige Sichtung und Ausscheidung diejenige Gestalt deßelben feststellten, in welcher die Gedichte dann bis auf uns sich überliefert haben *).

Die übrigen dem homerischen Namen zugeschriebenen Werke haben nicht minder große Zweifel über ihre Urheber erregt. Die in den Kreis der homerischen Poesie gerechneten Hymnen, deren sich vierunddreißig erhalten haben, scheinen Ueberbleibsel derjenigen Gesangeskunst zu sein, welche sich auf dem Grunde der im homerischen Epos festgestellten poetischen und sprachlichen Formen in Hellas weiterentwickelte. Diese nächste nachhomerische Zeit, deren Sänger auch vorzugsweise den Namen der Homeriden führen, hat uns in jenen Hymnen ihre bedeutungsvollsten Productionen hinterlassen. Diese Rhapsoden hatten nämlich die Gewohnheit, ehe sie ihre größeren epischen Gesänge zu recitiren begannen, einen Vorgesang zum Lob irgend einer Gottheit vorauszuschicken, der προοίμιον, oder auch, was er wirklich war, ὕμνος genannt wurde. Die homerischen Hymnen bestehen daher entweder bloß aus solchen Einleitungsversen, oder sie spinnen sich, den Lebensgang des gepriesenen Gottes weiter verfolgend, zu kleinen Epopöen aus, welche planmäßig in drei bestimmten Theilen.

*) Die besten Ausgaben des Textes sind von Wolf, Bothe, Dindorf, Heyne, neuerdings von J. Becker (Berlin 1843). Homers Werke, ins Deutsche übersetzt von Joh. Heinr. Voß (fünfte Auflage, Stuttgart 1832, 2 Bände). — Vergl. Schöll, Geschichte der griechischen Literatur I. 120.

in einem Prolog, der epischen Fabel und dem Epilog, sich gliedern.

Einer späteren Zeit gehört dagegen ohne Zweifel das kleine satirische Epos vom Froschmäusekrieg, Batrachomyomachia, an, welches als eine Travestie der Ilias wahrscheinlich von einem jüngeren alexandrinischen Dichter verfaßt worden ist. Der Spaß hat jedoch in diesem komischen Heldengedicht meist etwas sehr Frostiges, wiewohl es auch an einigen wahrhaft drolligen Zügen nicht fehlt. Ein ähnliches satirisches Gedicht ist der Margites, das ebenfalls als homerisch bezeichnet wird, und im Alterthum selbst eine gewisse poetische Berühmtheit besaß. In diesem Margites wird gewissermaaßen ein Heros des Stümperthums komisch gefeiert. Aristoteles spricht im vierten Capitel seiner Poetik mit Auszeichnung von diesem Gedicht, in welchem er den ersten Ursprung der komischen Kunst in Griechenland erkennen will. Eine Seltsamkeit ist das ebenfalls für homerisch ausgegebene Bettlerlied, Eiresione, das einige lustige und anmuthige Züge enthält. —

---

4. Die Cykliker.

In den Formen der homerischen Dichtung bewegten sich die sogenannten Cykliker weiter, welche Dichter bald nach Homer, zum Theil vielleicht noch zu seiner Zeit gelebt haben. Diese Epiker, deren es eine große Menge gegeben, sahen die homerische Poesie gewissermaßen für den Cyclus alles Dichtens überhaupt an, in dem man bleiben müsse, und der nach den Seiten hin, welche Homer

noch nicht berührt oder nur flüchtig ergriffen hatte, weiter auszubilden sei. Von dieser Bestimmung, welche sie ihrer Poesie gaben, erhielten sie den Namen der cyklischen Dichter. Diese alte cyklische Poesie, deren Ton wir nur noch aus sehr wenigen fragmentarischen Ueberbleibseln zu erkennen vermögen, hat darum ihre Wichtigkeit, weil sich in ihr die mythischen und nationalen Traditionen des hellenischen Volkes zu einer gewissen Vollständigkeit sammelten, und sie dadurch zu einer Quelle und Fundgrube für die ganze nachfolgende griechische Bildung wurde, die sich nach allen Seiten hin ihren Stoff aus den cyklischen Dichtern holte. So haben fast alle Dichter der Griechen stoffartig aus den Cyklikern geschöpft, nicht minder die alten Künstler, welche viele wesentliche Anregungen zu ihren Bildern daraus empfingen; so wie auch die ersten Quellen der römischen Poesie, besonders des Virgil, in diesen cyclischen Gedichten fließen. Das mythische Epos wird von den Cyklikern schon in einem mehr historischen Geiste ergriffen und ausgebildet, und es ist darin der Anfang einer poetischen Geschichtschreibung des griechischen Volkes gemacht, welche, aus dem Zweck einer historischen Ergänzung des homerischen Epos hervorgegangen, namentlich den geschichtlichen und genealogischen Zusammenhang in die alte Heldenüberlieferung zu bringen gesucht hat. Die genanntesten Namen dieser Dichter sind: Eumelos von Korinth, als Verfasser mehrerer Epopöen, darunter der Korinthiaca genannt; Lesches aus Lesbos, der eine kleine Ilias, Ἰλιὰς μικρά, in vier Gesängen, geschrieben haben soll, worin er den Tod des Achilleus und den Streit des Ajax und Odysseus um seine Waffen erzählt hat; ferner Peisandros, aus Kamiros in Rhodos, einer der berühmtesten Dichter dieser Gattung, der oft dem Homer gleichgestellt worden, und der eine Herakleide in zwei Büchern

gedichtet, worin er diese wichtigste und bedeutungsvollste Gestalt des griechischen Heroenthums, den Herakles, in dem die Vereinigung des Göttlichen und Menschlichen im Helden ihre glänzendste Realität gefunden, biographisch besungen hat. Peisandros wurde später von den alexandrinischen Grammatikern unter die klassischen Epiker aufgenommen, ebenso Panyasis, der ebenfalls eine Herakleia in vierzehn Büchern gedichtet. Der Ehrenrang eines Classikers ward auch dem Antimachos, von Kolophon, gewährt, der sich in einer dunkeln und schwülstig erhabenen Schreibart gefallen, und deshalb ein Liebling des Kaisers Hadrian gewesen, der ihn weit über den Homer gestellt haben soll. Zu einigen Compositionen dieser cyklischen Dichtung fehlt der Name des Verfassers, wie zur Thebais, die im Alterthum einen hohen Ruhm genossen, und von Einigen für ein homerisches Werk erklärt worden ist. Diese Thebais, welche aus sieben Büchern bestanden, hatte den Krieg der Argiver gegen Theben zu ihrem Gegenstand, und füllte darin eine wesentliche Seite des Cyklus der Ilias und Odyssee aus. Mit der Thebais hängt ein anderes Epos, die Epigonen, zusammen, welches die Thaten der Söhne jener Helden darstellt, die vor Theben gefochten, und unter denen besonders Diomedes und Sthenelos verherrlicht werden *).

5. Die hesiodische Dichtung.

Im Hesiodos, einem Dichter, welcher im neunten Jahrhundert vor Christus gelebt haben soll, stellt sich uns

*) Vgl F. G. Welcker, der epische Cyclus (Bonn 1835).

eine zweite Bildungslinie des hellenischen Geistes dar, welche, neben dem homerischen Epos hergehend, und mit demselben zu gleichen Zielen sich hinbewegend, nämlich zu einer persönlichen Herausgestaltung der griechischen Götter aus den alten mystischen und orientalischen Geisteselementen, doch einen eigenthümlichen Charakter, wenigstens eine besondere Nüancirung, für sich in Anspruch nimmt. Die weltliche und plastische Abklärung des nationalen Mythus, welche im Homer entschieden herausgetreten, ist im Hesiod noch mit einer leisen Wolke aus der symbolischen und theomythischen Urzeit verhüllt. Ueber seinen Gestaltungen ruhen noch einige nicht ganz abgelöste Schleier, welche der dunkeln Götterdämmerung des Bewußtseins angehören. Dann theilt ihnen der bestimmte lehrende Zweck seiner Dichtungen, der in allen vorwaltet, ihren vorzugsweise ernsten und herben Charakter mit. Aus Cumä in Aeolien abstammend, war er, der Sage nach, in das alte poetische Land Böotien eingewandert, wo in früher Zeit die mythische Anschauung allen Bergen, Thälern und Quellen dichterisches Leben verliehen hatte. Die Sprache in Hesiod's Dichtungen ist jedoch die ionische Mundart, welche sich mit dem süßen und anmuthigen Charakter seiner poetischen Darstellung naturgemäß zu verbinden scheint.

Man hat auch von den Gesängen des Hesiod vielfach behauptet, daß sie in ähnlicher Weise, wie die homerischen, aus einer Zusammenfügung einzelner, volksthümlich verbreiteter Rhapsodieen entstanden seien. Dieser Ansicht wird durch die Betrachtung der hesiodischen Gesänge, namentlich seiner Werke und Tage (ἔργα καὶ ἡμέραι) manche Wahrscheinlichkeit gegeben, welches letztgenannte Gedicht, in seinem etwas lockeren Zusammenhang und bei den sich findenden Wiederholungen einzelner Verse, die Spuren einer Redaction aus einzelnen selbstständigen Fragmenten zu

verrathen scheint. So mag Hesiodos denn, wie Homeros in Jonien, so in Böotien als Haupt einer Sängerschule zu betrachten sein, welche dort, in der ernsthafteren und tiefsinnigeren Anschauungsweise jener Bevölkerung, theogonische Vorstellungen und ethische Lebensregeln verbreitete. Jedoch ist der hervorragende individuelle Charakter in den hesiodischen Gesängen nicht zu übersehen, der sich mit bei weitem stärkerer Eigenthümlichkeit färbt und geltend macht, als es bei Homer der Fall ist. Wir sehen in den hesiodischen Gedichten einen Geist, der mit hohem Bewußtsein von den verderbten gesellschaftlichen Zuständen seiner Zeit spricht, der in seiner Reflexion schon den Wechsel verschiedener Menschheitsperioden und einer darin sich vollbringenden Entartung des menschlichen Geschlechts trägt, und den darum eine gedankenvolle Trauer über das allgemeine Schicksal des Menschenlebens erfüllt. Aus dieser prophetischen Melancholie heraus erhebt sich der Sänger zu strengen und mächtigen Lehren über die Wiedereinrichtung des ganzen Daseins, und er sucht ein System der Ordnung und Beschwichtigung zu finden, durch welches sowohl das öffentliche politische Leben wie die individuellen häuslichen Zustände wiedereingerenkt und in eine Form des Friedens und der Beruhigung gebracht werden könnten. Darum sucht er vorzugsweise die religiösen, gesellschaftlichen und häuslichen Zustände seiner Zeit zu ordnen, und diese ordnende und gestaltende Kraft hat bei ihm die Poesie, welche namentlich auf zwei Seiten ihr reformatorisches Werk durch ihn beginnt. Einmal sucht Hesiod in seiner Theogonie dem Bewußtsein über die Götterwelt, das durch die Vielfachheit der Ueberlieferungen zerrissen und verwirrt sein mußte, einen neuen festen Anhalt zu geben, indem er eine Einheit der Tradition festzustellen strebt, und mit den Göttersagen, die er in bestimmten Reihen gliedert,

zugleich die Heldensage in lichtvolle Gruppen abtheilt, und zu einer genetischen Entwickelung zusammenfaßt. Dann stellt er in den „Tagen und Werken" eine sittliche Hausordnung für das gesellige und werktägige Leben auf. In dieser merkwürdigen ethischen Dichtung sieht man auf der einen Seite die ersten naiven Elemente eines bürgerlichen Gesellschaftslebens sich auseinanderlegen, auf der andern Seite machen sich schon sociale und politische Spaltungen geltend, wie sich besonders in den mehrmals wiederholten Klagen über die Könige, und in einigen satirischen Bemerkungen gegen das weibliche Geschlecht zeigt. Man hat daraus die Spuren einer späteren Zeit, welche zwischen dem homerischen Staat und der Einführung der republikanischen Verfassungen in der Mitte gelegen, und in der sich bereits politische und sociale Entwikkelungskämpfe regten, erkennen wollen, und einer solchen Zwischenperiode des hellenischen Bewußtseins, welche sich durch strenge ethische Organisation einem drohenden Verfall zu entziehen strebt, gehören auch ohne Zweifel die hesiodischen Gesänge an. Die strenge Wahrheit des Lebens erscheint somit als der eigentliche Beruf der hesiodischen Muse, und dies ist auch der Sinn, in welchem Hesiodos, nach seiner eigenen Erzählung im Eingang der Theogonie (V. 1—35) von den Musen zum Dichter geweiht worden ist. Denn als Hesiodos, in einem Thal am Fuße des Helikon, als Schaafhirt die Nacht bei seinen Heerden zugebracht, waren die dort lustwandelnden Musen, nachdem sie sich in der Musenquelle gebadet, zu ihm getreten, und hatten ihn den Gesang der Wahrheit gelehrt. Die unmittelbare Wirklichkeit, der sich Hesiod in seinen „Werken und Tagen" hingegeben, hat einen so entschieden praktischen Charakter, daß sie auf ihrer hauptsächlichsten Seite als Oekonomie erscheint, und in der Arbeit das ächte Glück

und die wahre Bedeutung des menschlichen Daseins erkennt. Dieser Grundzug der hesiodischen Lebensansicht verräth am entschiedensten den Abschluß der goldenen Zeit, welchen Hesiod dadurch bezeichnet, daß er die Arbeit und den Erwerb in die Mitte des Lebens hineinstellt, und von ihnen alle wahren und beglückenden Gestaltungen des Daseins abhängig macht. Diese Arbeit, deren Lebensregeln Hesiod festzustellen sucht, betrifft besonders den Landbau welchen der Dichter nach der Ordnung der Jahreszeiten in seinen eigenthümlichen Beschäftigungen und Scenerieen vorüberführt. Obwohl Hesiod hier mit vieler idyllischer Anmuth und Einfalt den Ton des ländlichen Gesanges anschlägt, so ist es doch auf die eigentlich poetische Seite der Darstellung dabei gar nicht abgesehen, sondern der praktische Zweck selbst bleibt der vorwaltende, der in der gnomischen und spruchreichen Weise der Behandlung seine genügendste Lösung zu finden scheint. Hesiodos wird daher auch von mehreren alten Kritikern vorzugsweise ein gnomischer Dichter genannt. Ebenso finden sich in seiner Darstellung auch Elemente der Fabel, besonders in der Erzählung vom Habicht und der Nachtigall, worin Quinctilianus den ersten Ursprung des Apologs erkennen will. Dies Gedicht von den „Werken und Tagen" wird übrigens von Vielen nur als Fragment eines größeren Ganzen betrachtet. Einige Kritiker, darunter Twesten, haben den künstlichen Kitt in der Zusammenfügung der einzelnen Bruchstücke erkennen wollen, und danach die verschiedenen sich sondernden Bestandtheile des Gedichts bezeichnet *).

Die dem Hesiodos zugeschriebene Theogonie trägt in ihrer großen Bedeutsamkeit für das mythologische Be-

*) Vgl. A. Twesteni Commentatio critica de Hesiodi carmine, quod inscribitur: Opera et Dies. Kiliae 1815.

wußtsein der Griechen zugleich ein poetisches Element in sich, das zuweilen mit einer erhabenen Kraft der Schilderung sich geltend macht. Es ist eine Geschichte der Zeugung und der Kämpfe des Göttergeschlechts, welche der Dichter hier in kunstvoller Gliederung und nach bestimmten leitenden Ideen, die er sich über den inneren Zusammenhang der Göttersage gebildet zu haben scheint, aufgestellt hat. Aus dieser entschiedenen individuellen Ansicht des Dichters, welche sich in der Theogonie durch die bewußtvolle Beherrschung, Ausscheidung und Verbindung des vorhandenen mythologischen Stoffes geltend macht, scheint die Einheit seiner Person bei dieser Abfassung dieser Gesänge fast unabweislich uns entgegenzutreten. Mögen sie auch, nach der Annahme der Kritik, ihre gegenwärtige Gestalt, in der wir sie noch besitzen, von den Händen späterer Grammatiker empfangen haben, so ist ihr Ursprung doch ohne allen Zweifel in der hesiodischen Zeit in einem bewußtvollen Geiste zu suchen, welcher alle theogonischen und kosmogonischen Ueberlieferungen seines Volkes gesichtet, abgewogen und daraus einen Canon zusammengestellt hat, der für das religiöse Volksbewußtsein entscheidend und ausschließlich wurde. Dabei ist der Dichter jedoch nicht bloß als nüchterner kritischer Compilator der Göttermythen verfahren, sondern er hat sich selbst mit schauendem und schaffendem Geist gewissermaßen in das innerste Werkthum der göttlichen Zeugungen hineingestürzt, und seine Anschauungen, zu diesem Urquell alles Seins innerlichst zugelassen, sind darum so riesengroß, so urstark, und zum Theil so rauh und wild in ihrem Ausdruck geworden. Dies Gedicht von der Theogonie beginnt mit dem Chaos, welches sich Hesiod als das lebensvolle Grundwesen aller Existenz gedacht hat, indem er die Erde, die Mutter mit der breiten Brust, den Tartaros, welcher

dem „Schild des Herakles“ als Eingang dienen, und von der Alkmene handeln, scheinen diesen Eöen angehört zu haben, welche, nach Suidas, wiederum nur eine Unterabtheilung des „Katalogs der Weiber“ gebildet haben. Daß man diese alten Frauenlobdichtungen mit der hesiodischen Poesie in Verbindung gesetzt hat, kann um so mehr befremden, da Hesiod sich gerade als Weiberfeind bekannt gemacht hatte, und seine bitteren Klagen gerade die unnütze Last betreffen, welche durch die Weiber, die nur verzehrten, aber nichts durch Arbeit erwerben könnten, der menschlichen Gesellschaft aufgebürdet sei. Indeß wenn auch Hesiod dieser Weiberfeind aus nationalökonomischen Rücksichten gewesen, so gehörten doch die Heroinen nothwendig in die Götter- und Heldensage hinein, welche durch den alten Sänger die normale Bestimmung ihres Cyclus empfangen, und so lag diese Aufgabe einer heroischen Frauendichtung nahe, die entweder durch Hesiod selbst, oder durch einen Rhapsoden aus seiner Schule, gelöst werden mußte *).

---

6. Die lyrische und elegische Dichtung der Griechen.

Eine neue Stufe des hellenischen Nationalbewußtseins und der öffentlichen politischen Verhältnisse dieses Volkes

---

*) Vgl. Ottfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur I. 135—175, und Fr. Schlegel, Studien des klassischen Alterthums (Werke III. 202—217). Die neueste Ausgabe der Werke des Hesiodos ist: Hesiodi Carmina recens. et comm. instruxit C. Goeltting (Gotha 1831, 2. edit. 1842). — Deutsche Uebersetzung: Hesiod's Werke und Orfeus der Argonaut, von J. H. Voß (Heidelberg 1816).

bezeichnet die lyrische Poesie, welche als die Kunst der sich selbst bestimmenden menschlichen Persönlichkeit, zu der Zeit in Griechenland auftritt, wo die republikanischen Verfassungen neue Lebensformen für Staat und Individuum zu gründen beginnen. Die nationale Bedeutung des alten Epos war noch in dem Volksthümlichen als einer dichten und festen Masse aufgegangen, und der Dichter des epischen Gesanges selbst zeigte sich wie überdeckt und verschüttet von den Wogen seines eigenen Liedes, das in seiner Alles überwältigenden Objectivität wie ein aus sich selbst sich spinnendes Gewand seiner Zeit erschien. Der epische Gesang war der Gesang der heroischen Zeit gewesen, in der es nur eine wahrhafte Individualität gab, welches die heroische war, die aber zugleich eine so universale Bedeutung hatte, daß sie alle anderen Lebensrichtungen in sich aufzehrte und in sich zu einer absoluten Einheit verwob. Dieser absolute und universale Charakter der epischen Zeiten zertheilte sich durch den scharf sondernden und scheidenden Geist, der mit der Entwickelung der republikanischen Staatsformen zu herrschen begann, und diese bedeutungsvolle Umwandelung, welche um den Beginn der Olympiadenrechnung das ganze hellenische Leben betraf, zeigte sich wesentlich als eine neue Phase der geistigen Nationalbildung, welche in der Dichtkunst sich durch die Form der Lyrik am mächtigsten und ausdrucksreichsten bezeichnete. Der Dichter dieser neuen lyrischen Zeiten erscheint selbst vorzugsweise als das aus der Masse heraustretende Individuum, als ein Volksrepräsentant, während er im Epos nur ein Volksproduct gewesen. Die Lyrik wird somit wesentlich das Organ der politischen Freiheit selbst, sie macht sich als das innerste Bewußtsein der öffentlichen, bürgerlichen und individuell menschlichen Zustände ihres Volkes geltend, sie regt vom Herzen zum

Herzen Stolz, Trost, Hoffnung und Glauben, Haß gegen Tyrannei und Laster, Liebe und Muth für die Freiheit, für alles Große und Edele, an. So stellt sich in diesen neuen Formen des poetischen Schaffens der Geist eines Zeitalters dar, das sich in klarer und freier Bestimmung aller seiner Lebenselemente selbstbewußt zu erfassen, abzugränzen, und nach gesetzlichen Bewegungen, die aber der Ausdruck des freien Bewußtseins selbst sind, zu ordnen sucht.

Die lyrische Poesie der Griechen erscheint uns zuerst als Elegie, wodurch sie jedoch nicht eine innere specifische Eigenthümlichkeit des Inhalts, sondern nur diejenige metrische Form bezeichnet, durch welche sie sich von dem Epos characteristisch unterscheidet, und die in der Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter, oder dem Distichon besteht. Dieser vorzugsweise elegische Rhythmus, der zuerst in Jonien zu Kriegsgesängen gebraucht zu sein scheint, drückt zuvörderst den Gegensatz des lyrischen Gedichts gegen das epische auf eine entscheidende Weise aus, denn dem unterschiedslos dahinrollenden Gang des Hexameters giebt der ihm folgende Pentameter jedesmal einen pointirten Abschluß, und in dem letztern macht sich vorzugsweise das Wesen der Lyrik geltend, in dem es liegt, eine bestimmte Spitze des Gefühls und der Gesinnung zu erreichen und hervortreten zu lassen. Im Hexameter und Pentameter scheinen zwei verschiedene Momente der Anschauung gegen einander anzustreben, die nachdem sie den dialektischen Kampf zwischen Hebung und Senkung in weitausgeholten Schwingungen ausgeführt, zuletzt in einem melodischen Schlußfall sich zur Vereinigung neigen und darin einen siegreichen Ruhepunkt der ganzen rhythmischen Bewegung finden. C. A. Böttiger hat daher den Ursprung des elegischen Metrums in dem Gebrauch der lydischen Doppelflöte finden wollen, welche

aus einer männlichen und einer weiblichen Flöte bestand, und zuerst bei den Kriegselegieen des Kallinos so angewandt sein soll, daß der Hexameter von der männlichen Flöte, der Pentameter dagegen von der weiblichen, begleitet wurde. Indeß scheint die Flöte keineswegs zur ausschließlichen Begleitung der Elegie bestimmt gewesen zu sein, wenigstens nicht in den ersten Zeiten, da diese neue Dichtung anfangs schwerlich auf den musikalischen Vortrag berechnet war. Obwohl die Flöte allerdings auch bei den Alten in kriegerischer Bedeutung erscheint, so kann doch die Elegie, wenn sie auch ursprünglich ein Kriegsgesang gewesen, niemals im Kriege selbst gesungen worden sein, wozu ihre ganze Tonart und ihre metrischen Formen selbst nicht paßten.

Das Distichon oder die Elegie, welche wir ursprünglich als gleichbedeutend annehmen müssen, bezeichnete also dies neue subjective Heraustreten aus dem Epos zuerst ohne eigentliche substantielle Bestimmung des Inhalts. Nur zögernd scheint sich der elegische Dichter von den epischen Formen loslösen zu wollen, indem er noch mit dem einen Fuß darin stehen bleibt, während er mit dem andern schüchtern zu neuen rhythmischen Bewegungen fortgeht. Denn so ist das Distichon als der erste Versuch zur Bildung lyrischer Strophen anzusehen, indem in dieser paarweisen Verschlingung des Hexameters und Pentameters schon eine solche lyrische Modulation entsteht, wie sie später in der Ode mannigfaltiger verflochten und künstlicher ausgebildet wurde. Die bestimmte Bedeutung eines Trauergesanges und Klageliedes aber nahm die Elegie erst in späteren Zeiten zu ihrem eigentlichen Inhalt auf. Es scheint aber dabei der Unterschied zwischen der alten Elegie als ἐλεγεῖον, welches blos das Wesen des Distichengedichts ausdrückte, und dem ἔλεγος, welches ein Trauergedicht als solches

seinem Inhalt nach bezeichnet, festgehalten werden zu müssen. Der Uebergang zu der auch dem Inhalt nach elegischen Bedeutung dieser Dichtweise lag jedoch in der eigenthümlichen Fülle der lyrischen Subjectivität selbst, die zuerst in diesen Formen ihre ganze unendliche Bewegung entfesselte. Denn das lyrische Gedicht, welches das ganze Herz des Menschen auf der Zunge tragen sollte, konnte bei den Griechen, diesem vorzugsweise politischen Volk, zuerst diese politischen und kriegerischen Töne anschlagen, die Elegie konnte, wie bei Kallinos, zuerst Kriegs- und Staats-Elegie sein, da dieses Reich des öffentlichen Lebens zugleich ein innerliches Element und eine Herzenssache für den Hellenen 'war. Dieselbe Elegie aber, welche anfangs politisch tönte, konnte nachher auch ebenso naturgemäß in denselben Formen alle Tiefen der innersten Herzensempfindung durchmessen, und zum Ausdruck der Klage und Wehmuth werden, denn das ächte und volle Gefühl, wenn es in sich alle Töne des Daseins durchzittern läßt, wird immer auch einen Grundklang wehmüthiger Lebensanschauung in sich tragen. —

Als den ersten Dichter, bei dem wir den Gebrauch des elegischen Metrums antreffen, haben wir Kallinos, den Ephesier, zu nennen, welcher häufig auch für den Erfinder des Distichons gilt. Dieser Dichter, über dessen Alter verschiedene Angaben vorliegen, indem ihn Einige sogar zwischen Homer und Hesiod setzen wollen, lebte, dem Strabo zufolge, zur Zeit der Zerstörung von Sardes durch die Cimmerier, welche in das Jahr 634 vor Christi Geburt gesetzt werden kann. Das kriegerische Herandringen der furchtbaren Cimmerier und Trerer, welches besonders den Landsleuten des Dichters gefahrvolle Unterjochung drohte, und dagegen der asiatisch verweichlichte Zustand der ionischen Bevölkerungen, die nicht Lebenskraft mehr genug

zu besitzen schienen, um jenen barbarischen Horden gegenüber sich würdig aufrecht zu erhalten, dieser schmerzliche Gegensatz seiner Zeit war es, welchen Kallinos zum Inhalt seiner Gesänge machte. Auch die Bedrängungen, welche die Ephesier von Magnesia erlitten, scheint sich dieser patriotische Dichter tief zu Herzen genommen zu haben, und in dem von Stobäus aufbewahrten Bruchstück, das aller Wahrscheinlichkeit nach dem Kallinos zugehört, ruft er die Jünglinge seines Volkes auf, sich tapfer zu zeigen, und der eingerissenen Erschlaffung zu widerstehen, denn die Zeiten des Krieges seien für die ganze Welt herangekommen. Die Gedichte des Kallinos scheinen daher vornehmlich darin Schlachtgesänge gewesen zu sein, daß sie zum Kampfe aufzurufen und zu begeistern suchten, und zu dieser Bestimmung seiner Elegie paßt auch wesentlich der hohe heroische Ton, mit dem sich Kallinos noch vorherrschend dem Geist des alten Epos angeschlossen zu haben scheint *).

Eine Fortgestaltung der durch Kallinos begründeten Elegie in demselben Geiste und denselben Formen zeigte sich durch Tyrtäos, dessen Lebensumstände durch den zweiten messenischen Krieg, 684 vor Christi Geburt, bezeichnet werden. Die politische Bedeutung der Poesie erscheint in Tyrtäos in ihrer glänzendsten und machtvollsten Bedeutung, indem dieser Dichter von den Athenern nach Lacedämon zu Hülfe gesandt wurde, um die dort ausgebrochenen innern Staatsconflicte durch die Einwirkung seiner Gesänge zu ordnen und zu beruhigen. Diese innern politischen Zerrüttungen Sparta's bestanden vornehmlich

---

*) S. Gaisford Poetae minores Graeci, Callin. Vol. I. p. 426. — In's Deutsche übersetzt unter dem Namen des Tyrtäus von Chr. von Stolberg, in seinen Gedichten aus dem Griechischen; und von Franz Passow in dem Pantheon von Büsching und Kannegießer (Leipzig 1810) I 1. H., S. 91. flgd.

darin, daß diejenigen Lacedämonier, welche Grundstücke in Messenien besaßen und dieselben durch den neuen Aufstand der Messenier gefährdet sahen, auf eine neue Ackervertheilung in der Republik, mit drohenden Bewegungen, angetragen hatten. Dies griff in die innersten socialen und ökonomischen Einrichtungen des Staatslebens ein, und Tyrtäos dichtete mit Beziehung darauf eine größere Elegie, welche unter dem Titel Eunomia, die Gesetzlichkeit (auch Politeia, die Verfassung, genannt) berühmt geworden ist, und worin er den Spartanern mit einer hohen Begeisterung von der Größe ihrer eigenen, durch Hülfe der Götter begründeten und durch großartigen Bürgersinn blühend getragenen Verfassung sprach.

Außerdem dichtete Tyrtäos mehrere andere Elegieen, welche in gewaltigen kriegerischen Tönen an die Lacedämonier sich wandten, um ihr Herz zu tapfern und entschlossenen Thaten zu erwecken, durch welche allein sie sich wieder ein würdiges und freies Volksdasein zu erkämpfen vermöchten. Diese Elegieen, deren sich noch drei nebst einigen Bruchstücken uns erhalten haben, dichtete Tyrtäos im ionischen Dialekt, denn wenn er auch, den nicht zu bezweifelnden Berichten nach, ein Athener war, so schien doch dort schon das ionische Culturleben, und mit ihm die Elegie selbst, einen solchen Eingang gefunden zu haben, daß sich Tyrtäos der ionischen Formen dieser Dichtungsart, als schon populair gewordener, bemächtigen konnte. Seine Elegieen scheinen jedoch sofort zu einem spartanischen Geisteseigenthum geworden zu sein, denn die Spartaner eigneten sie sich dergestalt an, daß sie immer bei ihnen gesungen werden mußten, was auf ihren Kriegszügen besonders während der gemeinschaftlichen Abendruhe nach dem Mahle geschah, wo einzelne, mit der Kunst des Vortrages und Gesanges begabte Krieger sich aus der Gesellschaft

erhoben. Wer sich am meisten darin auszeichnete, erhielt eine besondere Belohnung dafür, indem ihm vom Kriegsobersten eine größere Portion Fleisch angewiesen wurde. Mit diesen Elegieen sind jedoch nicht die eigentlichen Kriegslieder des Tyrtäos zu verwechseln, welche in der Schlacht selbst, unter Begleitung der kriegerischen Doppelflöte, gesungen wurden. Diese waren in einem anapästischen Rhythmus, und im dorischen Dialekt gedichtet, ebenso seine Marschlieder (τὰ ἐμβατήρια), die für den Gebrauch der spartanischen Heere besonders bestimmt gewesen *). —

Die Anknüpfung an individuelle Lebenszustände, welche bereits die kriegerische Elegie des Tyrtäos durch ihren Vortrag beim geselligen Mahl gesucht hatte, dehnte sich bald weiter aus, und gab der ganzen Dichtungsform einen neuen und reicheren Inhalt, welcher besonders alle Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der menschlichen Gemüthszustände in sich aufnahm. Die Gelegenheit, bei welcher die Elegie öffentlich vorgetragen wurde, gehörte zu sehr dem Genuß des Augenblicks an, als daß nicht diese Richtung bald auch zum Inhalt des Gedichts selbst hätte werden sollen, und so traten denn der Wein und die Liebe, als die beiden Hauptmächte des geselligen Mahls, mit allen ihren verlockenden und jauchzenden Lebensklängen, in die Elegie hinüber. Diesen lebensfrohen und genußathmenden Geist scheinen zuerst die Elegieen des Archilochos ausgesprochen zu haben, den wir als Reigenführer des jambischen Gedichts noch in einer andern Bedeutung werden kennen zu lernen haben. Dazu fand sich auch ganz naturgemäß

*) Eine sehr brauchbare Ausgabe ist: Tyrtaei opera quae supersunt omnia ed. C. A. Klotz, Altenburg 1767, mit einer deutschen Uebersetzung von Weiße. — Deutsche Uebersetzungen außerdem von Chr. von Stolberg in den Gedichten aus dem Griechischen, von F. H. Bothe, Berlin 1793, 1794 u. a.

der Gegensatz von Trauer und Wehmuth zum Inhalt der Elegie ein, denn zum irdischen Genuß gesellt sich immer auch die Klage über die Vergänglichkeit desselben, und das Gemüth, dem die Freuden der Gegenwart in rascher Ersättigung dahinschwinden, fühlt sich wehmuthsvoll zu Betrachtungen über den Wechsel des Lebens und zum Rückblick in die Vergangenheit gestimmt. Diesen Uebergang der elegischen Form zu einem elegischen Inhalt scheinen zuerst die Gedichte des Mimnermos, der in Smyrna geboren und um das Jahr 600 vor Christus gelebt hat, ausgedrückt zu haben. Die Elegie des Mimnermos war aber in den sanften Trauertönen, welche ihren Charakter bilden, auch nicht ganz ohne politische Grundlage, denn den Dichter quälte der edle Schmerz um sein ionisches Vaterland, das, in immer größerer Entartung begriffen, der Oberherrschaft der Lydier mehr und mehr verfiel. So scheint ihm von dieser Seite her der Stachel zur Schwermuth und zur Klage über die Leiden und Beschränkungen des menschlichen Daseins gekommen zu sein, und diese Trauer hauchte er in so süßen und wohllautenden Klängen aus, daß er davon den Beinamen des Ligyastaden (λιγύς) empfing. Mimnermos gehörte wahrscheinlich zu den eigenthümlichen und zartbesaiteten Geistern, welche in den Zeiten, wo die öffentlichen Nationalzustände ihre Freiheit und Würde verlieren, sich schmerzbewegt in ihr innerstes Gefühl zurückziehen, oder, zur Verscheuchung aller Herzensbangigkeit, an den Liebestand des Augenblicks sich festhängen. Die alten Kriegestöne der Elegie versucht auch Mimnermos noch einmal anzuschlagen, indem er in einem Gedicht, von welchem Pausanias erzählt hat, die glückliche Schlacht der Smyrnäer gegen Gyges und die Lyder besang. Damit scheint er seiner erschlafften Zeit ein Bild alter hochherziger und tapferer Vergangenheit entgegenhalten zu wollen

der Dichter selbst aber glaubt schwerlich mehr an die Rückkehr jener vergangenen Herrlichkeit seines Volksstammes, sondern er sieht die Zuflucht gegen alle Bedrängnisse der Zeit nur in der Liebe und im Genuß. Seine berühmte Elegie an die Flötenspielerin Nanneo scheint diesen heißen Zwiespalt des Dichtergemüths am glühendsten ausgedrückt zu haben, und wenn dies Gedicht für das erste erotische des Alterthums gilt, so hatte es doch zugleich eben darin seine politische Bedeutung, daß es, von verfallenen nationalen Zuständen und besonders von den unglücklichen Verhältnissen der Vaterstadt des Dichters ausgehend, diese Betrachtung hinüberführt zu der Alles besiegenden Hingebung an die Liebe und an das Glück der Jugend und Schönheit, die frisch genossen werden müßten, ehe das gunstlose Alter Alles mit seinen Runzeln überdecke. Der Dichter selbst ist jedoch bereits ein Greis, als er seine zärtliche Leidenschaft der jungen Flötenspielerin entgegenbringt, und das Glück der Liebe soll seinen kahlen Scheitel nicht mehr bekränzt haben. So tritt denn auch hier derselbe Gegensatz, welcher den Dichter politisch zwischen Vergangenheit und Zukunft bewegt, in die Liebe hinein, wo er als der Gegensatz des Alters und der Jugend, der Schönheit und der Häßlichkeit, sich geltend macht, und je anmuthiger und feuriger die Bilder sind, welche die Phantasie des Dichters von den Liebesfreuden hinzaubert, um so wunderbarer nehmen sie sich auf dem tiefdunkeln melancholischen Schattengrunde aus, auf dem sie stehen *).

Eine reichere und vielfältigere Ausbildung erhielt die

*) Eine besondere Ausgabe von N. Bach: Mimnermi Colophonii carmina quae supersunt (Lipsiae 1826). Deutsch von Chr. Stolberg, in den Gedichten aus dem Griechischen, — von Herder, in den zerstreuten Blättern. — Von A. W. Schlegel, in der Europa Bd. 1. S. 2.

Elegie durch Solon, den großen Gesetzgeber Athens, der (594 v. Chr. Geb.) den ersten Grund zu jener feinen, in gediegener Kraft sich anmuthsvoll begränzenden Bildung legte, die als die attische einen so großen Namen im Alterthum erlangt, und durch welche die liebenswürdigste Blüthe des hellenischen Geistes gezeitigt wird. Die Gesetzgebung Solons gab dem heitern und milden Charakter des Hellenenthums seine eigentliche Gestaltung, und während in dem spartanischen Leben nur die kriegerische Seite des griechischen Volksgeistes in spröden und einseitigen Formen sich darstellte, durchdrang sich in Athen das kriegerische Element zugleich mit dem geistigen und künstlerischen, und erzeugte daraus diese Wunderblume einer glänzenden, jugendlich frischen und männlich besonnenen, in sich selbst gesättigten, allseitigen Cultur. Als ein wahrer Repräsentant des attischen Charakters muß uns Solon selbst erscheinen, der in seinen Gedichten sowohl wie in seiner Gesetzgebung diesen lebensmuthigen feurigen Geist darstellt, welcher zugleich maaßvolle Formen für sich gefunden hat, und darin von der ionischen Zerflossenheit wie von der dorischen Härte sich eigenthümlich scheidet. Sein ganzes Wirken hatte einen wesentlich politischen Grundzug, der auch den Charakter seiner Dichtungen bildet, unter denen die kriegerische Elegie Salamis, welche seiner Jugendzeit angehört, am meisten berühmt geworden ist. Die Wiedereroberung von Salamis, in deren Besitz die Megarer waren, hatte sich für die Athener zu einem so schmerzlichen und wunden Punkt gemacht, daß verboten worden war, wieder von ihr zu sprechen, weil der Staat schon seine besten Kräfte bei dieser Angelegenheit zugesetzt hatte. Da sprang eines Tages Solon, im verstellten Wahnsinn, auf den Stein des Herolds am Platz der Volksversammlung, mit dem Merkurshute auf dem Kopfe, und sang mit mäch-

tigen Tönen jene Elegie von der Wiedereroberung der schönen Insel, die einen so gewaltigen Eindruck auf das Volk machte, daß man aufbrach, um einen neuen Zug nach Salamis zu unternehmen, welcher auch die Insel wieder in den Besitz der Athener brachte. Von dieser Elegie sind nur noch acht Verse erhalten, welche Plutarchus und Diogenes Laertius anführen. Einige andere aufbehaltene Fragmente seiner Elegieen zeigen ebenfalls den patriotisch erglühten Dichter, welcher den öffentlichen Volkszustand zum Gegenstande seines Dichtens und Trachtens macht. In einem Fragment schildert er besonders nachdrücklich das Elend der Armen, und den Uebermuth der demokratischen Partei, während er in einem andern den Knechtssinn des athenischen Volkes geißelt, das, leichtsinnig seine Freiheit wegwerfend, einem Herrn seinen Nacken gebeugt und sich der Tyrannei des Peisistratos untergeordnet habe. So ist es eine eigentlich politische Poesie, deren Töne Solon in der Elegie angeschlagen, das Volk anregend, strafend, zur Thatkraft erweckend, aber zugleich gesellt sich ein eigenthümliches Element ruhiger und weisheitsvoller Betrachtung hinzu, welches den Dichter von einer gewissen gesicherten Höhe des Standpunkts herab seine Stimme erheben läßt. Dies ist das g n o m i s c h e Element in der Poesie Solons (γνῶμαι, Sprüche), weshalb man ihn auch vorzugsweise einen gnomischen Dichter genannt hat, obwohl seine Elegie zwischen der gnomischen und politischen Elegie in der Mitte steht. In einigen seiner Elegieen scheint jedoch diese lebensweise ethische Betrachtung den Grundton gebildet zu haben, wie in der, wo er das menschliche Leben nach sieben Stationen, die es durchzumachen habe, charakterisirt, indem er jeder Periode verschiedene physische und geistige Eigenthümlichkeiten zuerkennt. Achtzehn Verse dieser Elegie hat uns Philo aufbewahrt. So besitzen wir auch noch mehrere Sprüche

von ihm, welche der Ausdruck einer behaglichen Lebensphilosophie sind, indem sie die gerechte Schranke für den Genuß bestimmen, ohne sich in einer allzu rigorosen Moral abzuschließen. Viel Sinnreiches enthalten die noch übrig gebliebenen Verse seines Gebets an die Musen *).

Der gnomische Charakter scheint besonders in den Elegieen des Theognis aus Megara (547 vor Chr.) vorherrschend gewesen zu sein, wenigstens tragen die von ihm übrig gebliebenen Bruchstücke, welche aus 1400 Versen bestehen, ausschließlich diese Richtung auf das ethisch Erweckliche in sich. Indeß scheint diese Sammlung von Sentenzen und Sprüchen (παραινέσεις), welche wir noch von ihm besitzen, nur Auszüge aus seinen größeren Gedichten zu enthalten, welche gerade mit der Absicht gemacht wurden, schlagende Stellen der Lebensweisheit und der Tugendlehre zusammenzubringen. Indeß lassen sich aus einer eindringlichen Combination seiner Bruchstücke auch sehr eigenthümliche politische Beziehungen dieses Dichters herausfinden, welche ihn wesentlich als einen politischen Dichter darstellen, und die innern Parteiverhältnisse in seinem Vaterlande Megara auf eine merkwürdige Art berühren. In Megara scheinen gerade zur Zeit des Dichters große innere Kämpfe zwischen dem aristokratischen und demokratischen Element stattgefunden zu haben, von welchen auch Theognis, der ein reicher Aristokratensohn gewesen, nicht zu seinem Vortheil berührt wurde. Die Reibungen jener beiden Parteielemente in den griechischen Staaten fanden gewöhn-

*) Eine besondere Ausgabe der Solonischen Fragmente ist: Solonis carmina quae supersunt, emend. et annot. instr. N. Bach. Bonn 1825. Deutsche Uebersetzungen findet man in Chr. v. Stolberg's Gedichten aus dem Griechischen; in Fr. Jacobs Tempe, II., S. 95; von A. W. Schlegel, in der Europa, Bd. I., St. 2.

lich ihre augenblickliche Beschwichtigung darin, daß neue Gütervertheilungen vorgenommen wurden, wobei die Vornehmen ihre großen Grundbesitze zerstückeln und in die Hände der Armen übergehen sehen mußten, wozu noch kam, daß auch, zur Verstärkung des demokratischen Gewichts im Staatsleben, eine Menge von Landbauern bei solchen Gelegenheiten mit politischen Rechten in die Stadtgemeinde aufgenommen wurden. Dies waren die Anfänge des sich gestaltenden demokratischen Geistes in Griechenland, der die socialen Erschütterungen, welche sein Aufstreben begleiteten, thatkräftig und schlagfertig durch jene agrarischen Gesetze bezwang, die dann so schneidend in den innersten Staatsorganismus eingriffen. Solche Experimente mit der Ausgleichung des Besitzes durch Vertheilung, vor denen die neuere Zeit an denselben Abgründen der Gesellschaft zurückschaudert, vollbrachte man in so früher Zeit mit einer gewissen Sicherheit in den Formen, über die man erstaunen muß, doch erweisen sie sich immer nur als Palliativmittel, die bloß von augenblicklicher Wirkung sein konnten. Indeß scheint doch auch der augenblickliche Effect, welcher für die Gesellschaftsverhältnisse dadurch erreicht wurde, nicht ohne Bedeutung für das Leben des Staats geblieben zu sein, und die alte Demokratie wuchs unter diesen gefährlichen innern Stürmen mächtig heran. Der Dichter Theognis stand in diesen Bewegungen auf der aristokratischen Seite, sein Vermögen war in die Hände der Demokraten gekommen, und er klagt darüber in einem Fragment, daß er nichts mehr behalten habe als das Leben, wie ein Hund der schwimmend Alles von sich geworfen, um nur durch den reißenden Fluß zu kommen. Und indem er den Kranich hört, dessen Ruf zur Bestellung der Saaten auffordert, erinnert er sich wehmuthsvoll dabei seiner blühenden Felder, die nun in fremde Hände gerathen seien. Seine Va-

erstadt aber anblickend, klagt er gegen seinen Freund Kyrnos (an welchen er alle seine Gedichte gerichtet zu haben scheint), daß man jetzt so viel fremdartige Gestalten dort erblicke, welche man sonst nur auf dem Lande, mit Ziegenfellen am Leibe, bei der Feldarbeit gesehen. „Nun sind — heißt es in diesem Fragment — dies die Guten, o Polypais Sohn, und die, welche vordem edel waren, sind jetzt die Schlechten; wer möchte dies anzuschauen ertragen!“ Hier erscheinen noch bei Theognis die Bezeichnungen der Guten und der Schlechten (ἀγαϑοί und κακοί) als Ausdruck des gesellschaftlichen Stände-Unterschiedes, indem die Guten die Vornehmen und Adligen, die Schlechten aber die geringen Leute des Volkes waren, während die Kalokagathie erst in einer späteren Zeit des griechischen Lebens die sittliche und geistige Aristokratie anzeigte, welche bei den Hellenen auf eine so bedeutungsvolle Weise die wahre Vornehmheit in die Schönheit und Bildung verlegte. Aus den Fragmenten des Theognis treten uns aber eigenthümliche politische Zustände entgegen, welche mit manchen heutigen modernen eine gewisse Verwandtschaft haben. So klagt der aristokratisch gesinnte Dichter, daß der Reichthum schon den Adel zu verdrängen anfange, Alle wollten in dieser Zeit nur reich werden, und um des Vermögens willen heirathete der Edle die Tochter des Schlechten, und der Schlechte die Tochter des Edlen. Man glaubt hier in der That eine moderne Klage über die Vermischung der Aristokratie durch Banquierstöchter laut werden zu hören. Der Dichter selbst hat persönliche Ursache, sich über diese Zeitrichtung zu beschweren, denn seine Geliebte soll von ihren Aeltern genöthigt werden, einem schlechtern Manne, d. h. einem Nichtadeligen, der aber Geld hat, sich hinzugeben. Indeß scheint das Mädchen die aristokratischen Sympathieen ihres Dichters zu theilen, sie will den

„Schlechten" nicht, der ihr aufgedrungen wird, und verhüllt schleicht sie sich zu ihrem Dichter, „mit dem leichten Sinne eines kleinen Vögleins *)." Das Weib und der Dichter erscheinen hier als die beiden Vertreter des aristokratischen Elements, welche dasselbe aufrecht zu erhalten suchen. Die meisten Gedichte des Theognis verrathen zugleich eine bestimmte Beziehung auf das Symposion, und scheinen demnach, wie dies überhaupt der Lebenskreis der Elegie war, in welchem sie zur Erscheinung kam, in jenen vertrauten Tischgesellschaften vorgetragen worden zu sein, welche bei den Griechen gewissermaßen die geschlossenen und exclusiven Zirkel der Kalokagathie waren. So deuten auch die Fragmente des Theognis eine solche aristokratische Genossenschaft an, in deren Mitte seine Gedichte, mannigfach gefärbt durch die verschiedenen Persönlichkeiten des Symposions, vorgetragen wurden **).

Als einen gnomischen Elegieendichter haben wir hier auch den Philosophen Xenophanes zu nennen, aus Kolophon (527 vor Christus), welchen wir noch später als den Stifter der eleatischen Denkerschule zu betrachten haben werden. Ein Fragment von ihm, welches Athenäus aufbewahrt hat, zeigt ihn uns ebenfalls als einen Dichter des Symposions, der aber die Freuden des Gelages schon bedeutend mit philosophischen Elementen zu temperiren sucht, indem er auffordert, nicht mehr die alten Dichterfabeln von den Kämpfen der Titanen und Kentauren, sondern lieber

*) Vergl. Ottfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur S. 212—215.

**) Von den Ausgaben des Theognis nennen wir die von Immanuel Bekker (2. Ausg. Berlin 1828) und von F. Th. Welcker (Frankfurt a. M. 1826), in welcher letzteren eine neue Ordnung der Fragmente hergestellt ist. — Deutsch von A. W. Schlegel in der Europa Bd. I., St. 2, und Fr. Jacobs, Tempe, Bd. II.

das Lob der Tugend und guter Thaten zum Gegenstand des Liedes zu machen. So verräth sich schon in den poetischen Fragmenten des Xenophanes ein Zwiespalt des philosophischen Bewußtseins mit den volksthümlichen Vorstellungen und Lebensformen. Er will, daß der Philosoph über Alles gelten solle, und tadelt das Volk, das einen olympischen Sieger mehr feiert als den weisen Mann *).

Zu den gnomischen Dichtern kann man auch Kritias, einen von den dreißig Tyrannen Athens, Pythagoras, aus Samos, dessen goldene Sprüche (χρυσᾶ ἔπη) im elegischen Metrum seine Schüler, besonders Empedokles, gesammelt, und Phocylides, aus Milet, rechnen.

Unter den späteren Dichtern der Elegie müssen wir hier noch Simonides, von Keos (558 vor Christus) anführen, welcher als der Erfinder der eigentlichen Trauerelegie betrachtet wird, indem er zuerst entschieden die innere geistige Bedeutung der Elegie festgestellt hat, die seitdem beständig in diesem Sinne der sanften Wehklage um verlornes oder beschränktes Glück erscheint, als dieser Seufzer der Resignation, mit dem das Individuum der allgemeinen Weltordnung, sich mit derselben in der stillen Kraft des Bewußtseins abfindend, gegenübersteht. Der weiche, rührende, innerlichst ergreifende Geist, welchen die Alten an den Poesieen des Simonides hervorgehoben haben, sprach sich vornehmlich auch in der Todtenklage, in der Trauer um die gefallenen Helden, als Inschrift auf Gräbern, und in ähnlichen Formen aus. So ist besonders seine Elegie auf die bei Marathon Gefallenen im Alterthum berühmt gewesen. Eine bestimmte Beziehung hatte seine Muse überhaupt zu den Perserkriegen, deren Ereignisse ihm ein viel-

*) S. Xenophanis Colophon. Carm. reliq. expl. et illust. S. Karsten. Bruxell. 1830. — Deutsch von Fr. Passow, Pantheon II. 1.

facher Stoff für das elegische Gedicht geworden. Und hier nahm die Elegie zugleich eine Wendung in das Epigramm hinüber, welche ursprüngliche Verwandtschaft beider Dichtungsarten sich namentlich an den Grabschriften erweist, mit denen vornehmlich Simonides, zur Schmückung der Grabstätten der gefallenen Krieger, beauftragt wurde. Man scheint sich überhaupt diesen Dichter in bedeutenden persönlichen Verhältnissen denken zu müssen, er lebte im vertrauten freundschaftlichen Umgang mit Pittacus und den Pisistratiden, wie auch mit dem spartanischen Könige Pausanias, und mit Hiero I. von Syrakus. So wurde er denn auch als Dichter damit geehrt, daß alle die Staaten, deren Völker gegen die Perser gestritten hatten, ihm den Auftrag ertheilten, ihren Tapferen Denkschriften auf die Gräber zu dichten.

Als eine solche Grabinschrift scheint das Epigramm seinen Ursprung genommen zu haben, und Simonides hatte das eigenthümliche Talent, in der bedeutungsvollen Kürze dieser Form sich mit Glück und Erfolg zu bewegen, indem ihm darin besonders jene großartige und sinnschwere Einsylbigkeit gelang, welche den Charakter dieser Dichtungsart bildet. Dies bewies er vornehmlich in seinem wahrhaft großen Epigramm auf die bei Thermopylä gefallenen Spartaner, welches so lautete: „Fremdling, melde den Lakedämoniern, daß wir hier liegen, ihren Gesetzen gehorsam!" Einen Gegensatz zu den Grabinschriften bildeten die auf den Weihgeschenken der Götter, deren Simonides ebenfalls viele gedichtet zu haben scheint, und die gleichfalls meistentheils einen Bezug auf die Perserkriege hatten, indem sie einen Dankausdruck des am Leben gebliebenen siegreichen Kriegers gegen die Götter enthielten. In der griechischen Anthologie finden sich mehrere Stücke des Simonides, die Fragmente größerer Elegieen zu sein scheinen, indem sie an

dieser Stelle zugleich das Ansehn von einzelnen, für sich bestehenden Epigrammen haben. Die Natur des Epigramms aber bezeichnet sich schon in diesem seinem Hervorgehen aus der Elegie, mit der es in seinen ersten Anfängen den Inhalt gemein hat, entschieden genug. Es kommt nämlich im Epigramm darauf an, den ganzen Inhalt, auf den es abgesehen ist, so sehr innerlich und äußerlich in einer entschiedenen Spitze zusammenzudrängen, daß darin auf dem kleinsten Punkt die weiteste und umfassendste Bedeutung erschöpfend concentrirt erscheint. Diese eigenthümliche Krystallisation eines an Ausdehnung reichen Inhalts auf den kleinsten aber entscheidendsten Punkt des Ausdrucks und der Anschauung ist das Epigramm, das deshalb auch äußerlich in der begränztesten Form auftreten muß und in wenigen Distichen seinen ganzen Kraftaufwand zu bestreiten hat. Das Epigramm hat darin gewissermaßen einen speculativen Charakter, indem es in die Mitte und Tiefe eines Gegenstandes so scharf und gewaltig einzudringen weiß, daß es gewissermaßen den innersten Begriff desselben hervorlockt und zur Erscheinung bringt. Diese epigrammatische Spitze ist also eigentlich das den Gedanken selbst Herausdrängende, und so beruht die wahrhaft schlagende Wirkung des Epigramms eben darin, daß der Gedanke eines Gegenstandes in der schärfsten und überzeugendsten Form in seine Rechte eingesetzt wird. So sieht man in dem angeführten Epigramm des Simonides auf die gefallenen Helden von Thermopylä die eigentliche und größte Bedeutung dieses Heldentodes ausgesprochen, indem darin die Helden selbst von sich bekennen, daß das höchste Opfer ihres Lebens, welches sie gebracht haben, nur die Erfüllung des Gesetzes ist, welche sie dem Vaterlande schuldig sind. Dies ist die feierliche Demuth des Heldentodes, in der gerade sein höchster Sieg sich darstellt. Man hat oft das

antike Epigramm als ein wesentlich verschiedenes von dem modernen auffassen wollen, in welchem letzteren allerdings diese sogenannte epigrammatische Spitze schärfer und zum Theil mit satirischer Kraft heraustreten zu müssen scheint, während das Epigramm der Alten nicht nothwendig immer auf diesen äußersten schneidenden Punkten der Wirkung sich bewegt, sondern sich auch da schon genug gethan hat, wo es in dem einfachsten schlagendsten Satz den Gedanken zu seinem Abschluß gebracht.

Die Epigramme des Simonides sind fast alle in dem elegischen Metrum gedichtet, und zeigen nur hierunddа, wo ein Eigenname dem daktylischen Maaß widerstanden zu haben scheint, trochäische Rhythmen auf *).

Neben Simonides ist noch Antimachos, aus Kolophon, als Dichter gefühlvoller und erotischer Elegieen zu nennen, doch ist seine berühmte Liebeselegie Lyde verloren gegangen. —

7. Die satirische und didaktische Dichtung.

Während wir bisher im Epos das mythologische Bewußtsein der Griechen sich gestalten sahen, wodurch eine Nationaldichtung entstanden war, welche auf den feierlichen

*) Eine besondere Ausgabe der Fragmente des Simonides erschien von Schneidewin, Göttingen 1834. — Deutsche Uebersetzungen der Elegie, von Fr. Jacobs, in Wielands attischem Museum IV. 2., von Fr. Passow, im Pantheon; der Epigramme, in Herder's zerstreuten Blättern, Fr. Jacobs Tempe, Chr. v. Stolberg's Gedichten aus dem Griechischen.

Höhen des Volkslebens in abgemessenen Schwingungen sich bewegte; während wir darauf aus dem Epos die Elegie sich bilden sahen, die, zum Theil noch auf dem Grunde der epischen Formen sich entwickelnd, doch schon aus dem mythologischen und heroischen Lebenskreis, aus dem Kreis der Vergangenheit, in den der Gegenwart, in ein gegenwärtiges politisches und individuelles Lebenselement hinübertrat; so kam jetzt noch, fast gleichzeitig mit der Elegie, eine neue Form der Poesie hinzu, welche, auf der dem Epos ganz entgegengesetzten Lebensseite, und ganz unabhängig von allen Formen desselben, gewissermaßen eine neue Schöpfungsreihe in der poetischen Welt der Griechen begann. Dies ist die satirische Dichtung des Archilochos, in der auf dem Lebensgebiet, das sie eigenthümlich behauptet, eine ebenso ursprüngliche Welt der Anschauung und Darstellung ausgeprägt worden zu sein scheint, als im homerischen Epos und in der hesiodischen Götterdichtung. Diese satirische Poesie dringt nun schärfer, als jede frühere, zu den Realitäten des wirklichen Lebens vor, und ergreift diese gerade auf ihren charakteristischen Endpuncten, an den Extremen, denn darin ist sie eben diese satirische Betrachtung der bestehenden Welt, diese unerbittliche Muse, daß keine Illusionen des Scheins für sie gelten, sondern daß sie, alle Gegensätze zwischen Schein und Sein schonungslos herauskehrend, diejenigen Lebensformen als Carikaturen zeichnet, welche mit dem eigensten wahren Sein im Widerspruch stehen. Der Thau, welcher in scharfen Demanttropfen auf den Flügeln dieser satirischen Muse blitzt, ist ein ätzender Saft, welcher auf alle falschen Hüllen und Formen der Welt träufelt, und diejenigen wegfrißt, die das innerste und wahrhafte Sein aller Lebensgestalten entstellen und verkleiden. Das Epigramm, das in seinem Ursprung aus der Elegie auch noch ein episches Element in sich trägt, hat

seine eigentliche Wirkung ebenfalls noch in einer idealen Sphäre, indem es sich bei ihm um die Zurückführung eines Dinges auf seinen Gedanken handelt. Das satirische Gedicht jedoch hat zwar in seiner letzten Wirkung dieselbe ideelle Bedeutung, aber es verweilt länger und ausführlicher bei den Einzelnheiten des wirklichen Lebens, die es zu zergliedern hat, um aus dieser Anatomie der Wirklichkeit die höhere ideale Gestalt des Lebens zu gewinnen.

Die satirische Anschauung war überhaupt ein eigenthümliches Element des griechischen Geistes, das sogar nach manchen Seiten hin mit ihrem religiösen Cultus sich verwachsen zeigte. So gab es eigene Schimpfgottesdienste, wie der des Herakles auf Rhodos, wo der Cultus gerade in den Schmähungen bestand, welche von dem versammelten Volke ohne Maaß und Zahl ausgestoßen wurden. Dasselbe scheint bei gewissen Festen der Demeter,[1] besonders auch bei der mysteriösen Feier derselben in Eleusis, in einer noch ausgedehnteren Weise der Fall gewesen zu sein, indem dort das Volk untereinander sich mit Spott und Schimpf aller Art neckte, und Jeder das Recht hatte, den Andern beliebig zum Gegenstand seines Witzes zu machen. Dieser Volksübermuth, welcher sich an den religiösen Götterdienst selbst anschließt, stellt diese Ausgelassenheit des Bewußtseins dar, welche die Sicherung im Unendlichen, die es sich soeben durch die Erfüllung mit dem göttlichen Gedanken gegeben, gerade durch die muthwilligste Zersetzung alles endlichen Inhalts und Stoffes ausdrückt. Eine solche, zum Theil auch lascive Weltfreiheit, wie sie gerade aus der Mitte und Tiefe des göttlichen Dienstes herausbricht, zeigt sich uns hier auf dem Grunde des alten hellenischen Volkslebens ebenso natürlich erwachsen, wie später im christlichen Mittelalter die Eselsfeste und ähnliche possenhafte und satirische Volksaufzüge der römischen Kirche. Dieses satirische Aeußern

des Volkshumors, wie es bei den Griechen namentlich an den Demeterfesten geschah, hatte den eigenthümlichen Namen des Jambos empfangen, woraus man in mythologischer Vorstellung eine Magd der Demeter, Jambe, gemacht hatte, die durch ihr possenhaftes und neckisches Wesen die Göttin, welche in Schmerzen um ihre geraubte Tochter versunken war, zuerst wieder erheitert hat. So ist denn auch für die satirische Poesie eine mythische Anknüpfung gefunden, welche zugleich die metrische Form dieser Dichtungsweise, die vorzugsweise die jambische ist, bezeichnet.

Archilochos (zwischen 678 und 629 vor Christus zu setzen) war auf der Insel Paros geboren, auf welcher der Dienst der Demeter, ebenso wie in Eleusis, eine besondere Stelle und Bedeutung gefunden hatte, und die Poesie dieses Dichters scheint sich in jeder Beziehung an den heimischen Cultus der Göttin angeschlossen zu haben, wie denn auch ein großer Theil seiner Gedichte auf ihren Dienst und den damit verbundenen des Bacchus sich bezogen haben sollen*). Die eigenthümliche Richtung seiner Poesie aber, die satirische, scheint nur der gesteigerte und geformte Ausdruck derjenigen Volksstimmung gewesen zu sein, welche hier durch die vaterländische Begehung der Demeterfeier sich besonders stark ausgebildet hatte, und an der die archilochische Poesie offenbar ihren natürlichen Grund und Boden gehabt. Es liegt in dieser Poesie gewissermaßen ein Drang der Freiheit, in welchem der menschliche Geist sich jauchzend von allen Schranken der hergebrachten und eingesessenen Rücksichten loszuschütteln sucht, indem er, alles Conventionnelle durchbrechend, seine Freiheit eben darin fin-

*) Vgl. Ottfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur I. 236.

det, daß er das Schlechte als das Schlechte bezeichnen, und den Schein auf den Schein zurückführen darf. Und wie der Dienst des Bacchus sich mythisch mit dem der Demeter verbunden hat, so scheint auch ein bacchantisches Element in diesem Geist der satirischen Anschauung und Dichtung zu wohnen, was im Archilochos mit solcher hinreißenden Gewalt aufgetreten, daß die Gegenstände seiner Satire dadurch gewissermaßen in sich selbst aufgerieben wurden. So wird die Geschichte von der Tochter des Lykambes erzählt, welche, nachdem sie mit dem Dichter verlobt war, ihm jedoch auf Veranlassung ihres Vaters wieder abgesagt hatte, von dem Archilochos deshalb in schneidenden Satiren verfolgt wurde, die so wenig zu verwinden sein mußten, daß sich Vater und Tochter danach erhängten. Die Zügellosigkeit der archilochischen Muse wurde deshalb auch im Alterthume vielfach verklagt und sprüchwörtlich angeführt, aber wir besitzen heut nur noch wenige Fragmente von ihm, welche Athenäus, Clemens von Alexandrien, Stobäus und einige Scholiasten aufbewahrt haben, und die uns von dem geistigen Charakter seiner Dichtungen wenig mehr erkennen lassen.

Der jambische Vers, dessen sich Archilochos eigenthümlich zu seinen Gedichten bediente, entwickelte für diese Poesie der Satire dieselbe charakteristische Kraft der Bezeichnung, wie der Hexameter für das Epos, und das Distichon für der Elegie. Der Jambus hat schon durch seine metrische Eigenschaft, indem er rasch von der Senkung zur Hebung vorschreitet und durch diesen unmittelbaren Uebergang von der Thesis zur Arsis der letzteren einen besonders gewichtigen Ton zuertheilt, eine eigenthümliche Ausdruckskraft, die vornehmlich dieses entschiedene, rücksichtslose, siegesgewisse Vordringen in die Mitte des Lebens hinein anzeigt. Indem sich der jambische Vers in Dipodieen gliedert, deren

drei immer den jambischen Trimeter ausmachen, so erhält dieser Vers dadurch noch ein festeres, kräftig geschlossenes Ansehen, und scheint sich wie mit gepanzerten Gliedern auszustrecken. Die Ausbildung des jambischen Trimeters scheint dem Archilochos vorzugsweise zugeschrieben werden zu müssen, wenn auch jambische Verse schon in älteren Dichtungen, wie in dem sogenannten homerischen Margites, gebraucht wurden. Archilochos hatte auch gleichzeitig den trochäischen Vers angewendet, welcher den dem Jambus entgegengesetzten Charakter des Hinabsteigens hat, worin sich gewissermaßen ein lösender und sanft ausgleichender Rhythmus zu erkennen giebt. Diesem sich ruhiger ausspinnenden Charakter gemäß vollendet er sich auch am liebsten in vier Dipodieen zu dem trochäischen Tetrameter, den Archilochos, nach einigen Fragmenten zu schließen, mehr zum Ausdruck einer gehalteneren, nicht so scharf zu einer bestimmten Pointe hinstrebenden Betrachtung genommen hat, während er den Jambus vorzugsweise zum Organ seiner die Thorheit der Menschen geißelnden Muse machte. Und als jambischer Dichter, mit dieser die bestehende Wirklichkeit an sich ziehenden und meisternden Poesie, hat er diesen hohen Ruhm im Alterthum behauptet, das ihn mit Homer zusammenstellte, und beider Dichter Gedächtniß an Einem Tage zu feiern pflegte. *) —

Unter den Nachfolgern des Archilochos in dieser jambischen Poesie ist zuerst Simonides von Amorgos zu nennen, der sein Zeitgenosse gewesen zu sein scheint, und dessen Satire die eigenthümliche Richtung hatte, daß er

---

*) Archilochi, Jambographorum principis, reliq. coll. ill. Ign. Liebel, Lips. 1812; neue vermehrte Auflage 1819. — Deutsche Uebersetzungen von Christ. von Stolberg, in den Gedichten aus dem Griechischen, von Herder, in den zerstreuten Blättern, zweite Sammlung, von Fr. Passow, im Pantheon.

darin nicht einzelne Individuen, sondern ganze Stände und Klassen der Gesellschaft angriff, namentlich aber die Frauen, als deren Hasser er sich auf eine nicht sehr sinnreiche Weise zeigte, indem er die verschiedenen schlechten Eigenschaften der Frau ihren besonderen Abstammungen zuwies, je nachdem sie vom Affen stammte, wo sie die Häßliche und Boshafte ist, oder vom Schweine, von dem die Schmutzige herkommt, vom Pferde, von dem die Putzsüchtige.

Die Jamben des Solon sind ebenfalls hier anzuführen, welche Aristides der Rhetor und Plutarch in einem Bruchstück uns aufbewahrt haben. Der große Gesetzgeber scheint darin seine politischen Parteikämpfe ausgefochten zu haben, denen er, nach Einrichtung seiner neuen Staatsverfassung, ausgesetzt war. Während er in dem elegischen Versmaaß die allen Lebensconflicten überlegene Stellung des Weisen ausgeprägt hatte, wählte er die Jamben zu seiner Waffe,[1] womit er sich seiner Widersacher auf dem Schauplatz des Tages zu entledigen suchte. Diese satirische Richtung war jedoch bei Solon nur eine Nebenbewegung seines sonst so leidenschaftslosen und ruhig geebneten Charakters. Dagegen war Hipponax (540 vor Chr.) ein Jambendichter von dem entschiedensten satirischen Gepräge, und er scheint, wie die meisten satirischen Geister, häßlich und verwachsen gewesen zu sein, was seinen Haß gegen Welt und Menschen, von dem er leidenschaftlich erglühte, noch mehr gestachelt haben soll. Hipponax, den politische Verfolgungen aus seiner Vaterstadt Ephesos getrieben hatten, gab in der eigenthümlichen Stimmung, die ihn deshalb erfüllte, seiner Satire das Pathos der Freiheit und höheren Sittlichkeit. Sein Spott scheint ätzend, schwer treffend und vernichtend gewesen zu sein, und in einem seiner aufbehaltenen Fragmente geißelt er in harten Tönen die Schlemmerei und Verschwendungssucht der kleinasiatischen

Griechen seiner Zeit. Er sucht in seiner Darstellung durchaus den Ton des wirklichen Lebens zu treffen, dem er seine Sprache, und sogar auch den Vers, dessen er sich bediente, charakteristisch anpaßte, indem er statt des letzten Jambus im Trimeter einen Spondeus eintreten ließ, wodurch das ganze Versmaaß seinen Rhythmus verändern und sich einen absichtlich gelähmten, nachlässigen und verzerrten Gang geben mußte, der aber durch das höhnisch Hinterdreinlachende, das er in diesem, auch zuweilen im fünften Fuß auftretenden Spondeus zu erhalten schien, ein noch schärfer bezeichnendes Organ der Satire wurde. Man nannte diese eigenthümlichen Jamben des Hipponax Choliamben oder auch Trimetri Skazontes. Mit Hipponax zusammen wird immer der Jambendichter Ananios genannt, und beide Dichter scheinen fast in einem ähnlichen Verhältniß mit einander gestanden zu haben, wie in der neueren Literatur die französischen Dichter Méry und Barthélémy, da die Werke des Hipponax und Ananios ebenso verschmolzen und untrennbar im Alterthum vorkommen.

Die satirische Poesie muß ihrer Natur nach immer auch ein didaktisches Element in sich tragen, das sie bald hinter ihren Angriffen auf Individualitäten und Verhältnisse verbergen, bald geradezu in unmittelbarer Darstellung hervortreten lassen wird. In dieser Verbindung des Didaktischen und Satirischen geht aber auch eine eigene poetische Gattung hervor, welches der Apolog oder die Thierfabel (auch Ainos genannt) ist. Unter den satirischen Dichtern hat sich Archilochos selbst gerade zu seinen bittersten Wirkungen des Apologs bedient, indem er in der berühmten Fabel vom Fuchs und Adler, die Philostratus von ihm anführt, seinen Hauptangriff auf den Lykambes, ausführte. Doch begegnen wir, wie schon früher bemerkt, der Thierfabel bereits in den Hauslehren des Hesiodos. In

dieser Form der Darstellung hat das Thier, zuweilen auch ein anderer lebloser Gegenstand, die Beziehungen der Menschenwelt zu vertreten und auszusprechen. Indem das Thier, seiner eigensten Natur nach unbetheiligt an allen diesen menschlichen Wirren und Conflicten, zur Abspiegelung und Contrastirung derselben gebraucht wird, so entsteht eben durch diesen vielsagenden und ausdrucksvollen Gegensatz ein so schlagendes Bild der Wahrheit, das sich unabweisbar der Anschauung aufdrängt.

Diese eigenthümlichen Gestalten und Verknüpfungen der Fabelwelt scheinen aus einer allmähligen Ueberlieferung von Bildern, Gleichnissen und Sinnsprüchen, welche die Griechen wahrscheinlich auch von den orientalischen Völkern herübergenommen, sich zusammengesetzt zu haben, und so gab es in der griechischen Literatur wohl von älterer Zeit her eine eigenthümliche Fabelüberlieferung, welche vorzugsweise unter dem Namen des Aesop fortgepflanzt und ausgebildet wurde. Die griechische Thierfabel wird deshalb ausschließlich die äsopische Fabel genannt, und die Person des Aesop selbst ist durch spätere Sagen in ein buntes possenhaftes Gewand gehüllt worden, in dem er als eine Art von Eulenspiegel erscheint, der selbst viele sinnreiche Schelmenstreiche gemacht, und auf dessen Namen und Kosten denn Alles geschrieben wurde, was auf diesem Gebiet an Erfindungen und Geschichten sich überlieferte. Diese märchenhaften Sagen über den alten Fabeldichter sind in der Biographie des Aesop, welche dem constantinopolitanischen Mönch Maximus Planudes zugeschrieben wird, zusammengestellt. Nach der Nachricht des Herodot aber hat Aesop um die Mitte des sechsten Jahrhunderts vor Chr. Geb., als phrygischer Sklave, gelebt, und empfing von dem Philosophen Jadmon, dem er zuletzt gedient hatte, seine Freiheit. Mit den Fabeln, welche er erzählte, scheint er jedes-

mal bestimmten Ereignissen und Richtungen des wirklichen Lebens, politischen Vorfällen, oder auch ethischen und philosophischen Tendenzen seiner Zeit, entgegengetreten zu sein, und seine Contrastirungen derselben durch das Thierleben üben immer in einfacher und populairer Darstellung eine mächtig überzeugende Wirkung aus. So soll er, nach einer Erzählung des Aristoteles, für einen angeklagten Demagogen öffentlich mit einer Fabel aufgetreten sein, und die Bewohner von Delphi reizte er durch eine solche, die ihre religiösen Vorstellungen beleidigte, dermaßen, daß sie ihn von dem Felsen Hyampe hinabstürzten. Die äsopischen Fabeln scheinen lange nur in mündlicher Ueberlieferung verbreitet gewesen zu sein, und ihre ursprüngliche Abfassung war prosaisch, wie denn Plato erzählt, daß sich Sokrates im Gefängniß damit beschäftigt habe, diesen Fabeln eine metrische Form zu geben. Die erste Sammlung von äsopischen Fabeln scheint die gewesen zu sein, welche Demetrius Phalereus veranstaltete. Unter den andern vielfältigen Sammlungen, welche besonders dem Mittelalter angehören, sind die florentinische, heidelbergische, augsburgische und vaticanische Sammlung als die berühmtesten zu nennen. *) —

8. Die lyrischen Dichterschulen.

Die eigentliche Lyrik der Griechen tritt in einer entschiedenen Verbindung mit dem Element der Musik auf,

*) Eine Hauptausgabe der Fabeln des Aesop ist die von J. G. Schneider, Breslau 1812, welche nach der von Lessing mit Randbemerkungen versehenen Abschrift, die Reiske von dem Augsburger Manuscripte genommen, gearbeitet ist. — Eine deutsche Uebersetzung von J. F. V. Motz, Leipzig 1794.

welche sowohl durch den Gesang als durch die Begleitung der Instrumente ein nothwendiger Bestandtheil des lyrischen Gedichts wird. Die Bedeutung dieser Lyrik, eine innerste Subjectivität auszutönen, sucht sich auch sofort im Reich des Klanges eine bestimmte Form, durch die sie ihren Charakter erschöpfend hinzustellen strebt.

Die Bildungsgeschichte der griechischen Musik selbst hängt daher genau mit der Entwickelung der lyrischen Poesie zusammen, und Terpander der Lesbier, der im siebenten Jahrhundert vor Christus lebte, wird als der Schöpfer der griechischen Musik zugleich zum eigentlichen Begründer des lyrischen Gedichts in seinen wesentlichsten Formen. Terpander erscheint als der musikalische Genius seiner Zeit, welcher die verschiedenen Elemente musikalischer Kunst und Gesanges, wie sie sich unter jeder besonderen griechischen Völkerschaft als eigenthümlicher Ausdruck derselben gebildet hatten, in einem allgemeinen System zusammenfaßte. Indem Terpander durch diese seine musikalische Gesetzgebung alle zerstreuten Tonarten der griechischen Provinzen und Kleinasiens gewissermaßen in einer Einheit sammelte, machte er selbst neue Instrumental-Erfindungen, durch welche er dem musikalischen Ausdruck einen neuen Aufschwung gab. Unter diesen ist besonders die siebensaitige Kithara oder das Heptachord zu nennen.

Das frühere musikalische System, auf welches der ganze griechische Gesang begründet gewesen, war das des Tetrachord, oder der viersaitigen Kithar, welcher Terpander noch drei Saiten hinzufügte, wie er selbst in zwei von ihm aufbewahrten Versen (bei Euclides Introduct. Harmon. p. 19) sagt: „Wir, die wir den viertönigen Gesang verschmäht haben, werden nun zu der siebensaitigen Phorminx neue Hymnen anstimmen.“ Besonders aber in dem musikalischen Sparta, in welchem das ganze Leben nach bestimmten

Taktmaaßen sich regeln und gliedern mußte, übte Terpander dadurch eine eigenthümliche und öffentliche Wirkung seines musikalischen Geistes aus, daß er die spartanischen Gesetze in bestimmte Tonweisen (νόμοι) brachte. So wird die Musik hier zu einem organischen Ausdruck des öffentlichen Staatslebens selbst, und wie sie sich dadurch als eine Kunst erweist, welche die ganze Bewegungskraft eines Volksdaseins in sich schließen und umspannen kann, so muß sie auch für diejenige individuelle Offenbarung der Persönlichkeit, welche vorzugsweise die Lyrik ist, den eigentlichen schöpferischen Grund und Boden abgeben können.

Von den eigenen Compositionen und Dichtungen Terpander's sind nur sehr unbestimmte Vorstellungen übrig geblieben. Er soll zu Hexametern musikalische Noten geschrieben, und besonders einzelne Stücke aus dem Homer für den musikalischen Vortrag auf der Cither gewissermaßen componirt haben, für welches Instrument er auch eigene Hymnen, schwerlich aber bloß im hexametrischen Maaße, gedichtet zu haben scheint. Doch setzte sich seine Wirksamkeit in den lyrischen Dichterschulen Griechenlands in blühenden Entwickelungen fort, und dies geschah nach zwei Seiten hin besonders durch die aeolischen und durch die dorischen Lyriker, in denen die beiden Hauptstilarten der lyrischen Kunst bei den Griechen sich darstellen.

Die aeolische Dichterschule, welche vornehmlich auf der Insel Lesbos in dem Dialekt des aeolischen Stammes ihre Ausbildung erhielt, zeigte sich vorzugsweise als die Lyrik des Individuums, das darin den Kreis seines eigensten persönlichen Thuns und Leidens beschreibt, und sie war darum auch für den Vortrag des einzelnen Dichters, zur Begleitung des Saiteninstruments, bestimmt, während dagegen die dorische Lyrik, in Stoff und Form aus der individuellen Begränzung herausgehend, und an

die öffentlichen und politischen Verhältnisse des Lebens sich anschließend, mehr für den Vortrag durch Chöre sich berechnete und darin ihre allgemeinere volksthümliche Bestimmung geltend machte.

Unter den aeolischen Lyrikern, welche in diesem alterthümlichen, gefühlsinnigen und naturvollen Dialekt ihre Lieder sangen, ist zuerst Alkäos, in Mitylene auf der Insel Lesbos geboren (611 vor Chr.), zu nennen. In ihm scheint sich eine gewaltige dichterische Individualität, im Kampf mit den politischen Parteiverhältnissen seiner Zeit und seines Vaterlandes, ausgesprochen zu haben. Zur aristokratischen Partei gehörend, war der Dichter mit seinem Bruder aus Mitylene vertrieben, und zu einem umherschweifenden Leben genöthigt worden. Eine der bedeutendsten Oden, welche wir von Alkäos noch theilweise besitzen, dichtete er in schwungvollen Bildern gegen Myrsilos, als derselbe eine tyrannische Einzelherrschaft in Mitylene an sich zu reißen strebte. Diese Ode enthält die berühmte Vergleichung des Staats mit einem Schiff, das, von den Brandungen des Meeres ergriffen, schon seine Seegel den Winden preisgegeben sieht, und von den hereindringenden Wellen erfüllt wird. Bekannt ist die Nachbildung dieser Ode durch Horaz (O navis referent —).

Der Dichter scheint also zunächst seine einseitige politische Stellung, dies Pathos der Aristokratie, in seinen Oden ausgeprägt zu haben, dann gab er sich aber auch den Freuden des Bacchus und dem ganzen Behagen des Genusses hin, in welchem letztern ihn selbst nicht der Umstand gestört hat, daß er, wie er selbst in einem Liede erzählt, in einer Schlacht mit den Athenern seine Waffen weggeworfen habe. Das eigenthümliche aeolische Naturell, das bei allen tiefen leidenschaftlichen Bewegungen doch zugleich wieder einer feinbegränzten Harmonie zustrebt, sucht in Al-

käos seine schönsten Rhythmen festzustellen. Demgemäß erhält hier die Poesie durchaus einen strophischen Charakter, und in diesem strophischen Gedicht (μέλος) fügen sich in feinster Abmessung und im gewogensten Takt die Melodieen des Geistes zu einer Gestaltung zusammen. Die metrische Form, welche sich Alkäos für seine Oden erfunden und die nach ihm den Namen behalten hat, erscheint als ein ausdrucksvolles Organ, das diese mannigfachen Bewegungen des individuellen Gefühls, dies sich Ausbreiten und sich Wiederzusammenfassen der Empfindung, auf das Wirksamste zu einer Einheit gestaltet.

Die Alkäische Ode hat in dieser Verbindung der jambischen und daktylischen Maaße, welche ihr eigen ist, das Charaktervolle, kühn Anstrebende und darum vorzugsweise Männliche in ihrem Ausdruck, während dagegen die Ode seiner Freundin und Geliebten, der Dichterin Sappho, die in ihren metrischen Formen den entgegengesetzten Charakter des sanft Hinabgleitenden, in Betrachtung, Sehnsucht und Resignation sich Hingebenden hat, als die Offenbarung des weiblichen Prinzips in der Kunstform angesehen werden kann.

Diese Sappho, welche Alkäos seine „veilchenlockige, hehre, süßlächelnde Sappho“ nennt, ebenfalls auf Lesbos geboren (um 610 v. Chr.), hat als Dichterin glühender Liebesneigung einen vielgefeierten Namen im Alterthum, der jedoch auch manchen Schmähungen und Neckereien von der sittlichen Seite her unterlag, wozu zum Theil die freiere Stellung, welche das weibliche Geschlecht auf Lesbos sowohl im geselligen als im geistigen Heraustreten genossen, beigetragen zu haben scheint.

Das eigenthümliche Frauenleben auf Lesbos, das von dem in den andern griechischen Staaten entschieden abwich, hatte sich in einem besonderen Bund der Frauen und Mäd-

chen organisirt, welcher ohne Zweifel seine Mysterien hatte, und eine Art von Freimaurerloge des weiblichen Geschlechts darstellte, in der es an geistigen und künstlerischen Zwekken, an Liedertafeln, an poetischen und musikalischen Wettkämpfen und Uebungen, nicht gefehlt zu haben scheint. Sappho und einige ihrer congenialen Genossinnen, die in ihren Liedern öfter genannt werden, mögen die Leiter und Beweger dieses Bundes gewesen sein, der nicht innerhalb der Gränzen einer idealen Mädchenfreundschaft verblieb, sondern, wie aus mehreren Bruchstücken der Sappho selbst hervorgeht, in den sinnlichsten Formen der Zärtlichkeit und Leidenschaft entbrannte.

Diese vielbesprochene lesbische Frauenliebe scheint aber selbst in ihren sinnlichsten Ausartungen keine der öffentlichen Volkssittlichkeit geradezu widersprechende Leidenschaft gewesen zu sein, da Sappho, namentlich in dem von Longin aufbewahrten großen Fragment, mit einer solchen offenherzigen Entzückung von der Körperlust, die ihr das von ihr geliebte Mädchen verursachte, dichten und sagen konnte. Die lesbische Dichterin scheint jedoch nicht mit der spätern Sappho von Eressos zu verwechseln, welche in der Liebesverzweiflung über den Phaon sich vom leukadischen Felsen in das Meer stürzte.*)

Die andern, aus dem lesbischen Liebes- und Liedesbund hervorgegangenen Dichterinnen sind: Erinna, welche ein Gedicht: der Spinnrocken, in dreihundert Hexametern schrieb, worin sie die Leiden ihres jungen, vom harten Sinn der Mutter beschränkten und an die Spindel verwiesenen Lebens ausgeklagt zu haben scheint; ferner Myrtis,

---

*) Eine Ausgabe der vom Alkäos übrig gebliebenen Fragmente besorgte A. Matthiä (Leipzig 1827), der Fragmente der Sappho Ch. A. Neue (Berlin 1827).

aus Anthedon in Böotien, und **Corinna** aus Tanagra, welche beide die Lehrerinnen des Pindar gewesen.

Als ein Geistesverwandter dieser Lyrik ist hier auch **Anakreon** zu nennen, obwohl er ein Jonier war, aus Teos gebürtig (559—474 v. Chr.). Es ist merkwürdig, daß auch dieser lyrische Dichter ein Aristokrat gewesen, denn er lebte am Hofe des Polykrates, des Tyrannen von Samos, dann war er dem Tyrannenhause des Hipparchos, des damaligen Beherrschers von Athen, mit seiner Person und seiner Muse zugesellt, und half die aristokratischen Herrlichkeiten und Festgelage mit seinen Liedern feiern. Der ionische Leichtsinn bildet den Hauptcharakter der Gesänge des Anakreon, und seine eigentliche Muse ist der Augenblick, in dessen Genuß er allen Werth des Daseins, ohne tiefe Ergreifung irgend einer Lebensform, sondern mit flüchtigem Tändeln der Minute hineinlegt. Dazu ist der Dichter schon alt und ergraut, indem er sich diese Kränze der Sinnlichkeit um sein Haupt hängt, und den Freuden des Weins, der Knaben- und der Mädchenliebe, nachtaumelnd, stellt er, ohne Sorgen über diesen Gegensatz, aber auch ohne alle sittliche Würde, diese anmuthige Zerflatterung der Existenz dar. Das eigenthümliche Versmaaß, dessen er sich namentlich zu seinen erotischen Gesängen bediente, und das seine Grundmessung in dem Jonicus a majore hat, scheint den taumelnden, tänzelnden und lallenden Charakter dieser Muse sehr bezeichnend auszudrücken.

Diese Weise der Poesie, den Lebensgenuß zu singen, und sich mit den Freuden des Augenblicks zu bekränzen, ist durch Anakreon gewissermaßen typisch geworden, und so haben sich viele Lieder, die in seinem Geist und seiner Form gedichtet, auch unter seinen Namen reihen müssen, wie die uns noch vorhandene Sammlung anakreontischer Gesänge, welche Constantin Cephalas im zehnten Jahrhundert ver-

anstaltete, in ihrer Mischung von Aechtem und Unächtem zeigt *).

Die anakreontische Gattung gehört theilweise einer Form des Gesanges an, welche in Griechenland bei allen Stämmen die meiste volksthümliche Verbreitung gefunden, und die als ein frisches Gewächs des Augenblicks aus der ganzen hellenischen Lebensweise hervorging. Dies ist die Skolienpoësie der Griechen, welche dem geselligen Mahl entsprang, eine Blüthe des Weins und der Liebe.

Die Skolien waren in ihrer eigentlichsten Bedeutung Trinklieder, oder vielmehr Gesellschaftslieder, die jedoch nicht im Chor von Allen gesungen wurden, sondern Einzelne, des Gesanges mächtige, wurden dazu aufgefordert, und dazu die Lyra oder ein Myrtenzweig an der Tafel herumgegeben.

Das Aeolische Melos scheint seinen Rhythmen nach die Grundlage zu diesen Skolien abgegeben zu haben, welche auch besonders von den Lesbiern vielfach gesungen wurden. Als Thema der Skolien erscheint sehr oft der Spruch irgend eines Weisen, der mit lebendiger Anwendung auf den Moment aufgefaßt und in der fröhlichen Stimmung desselben verarbeitet wird, so daß dieser Dichtung im behaglichen Ergreifen des nächsten Lebenszweckes auch ein tieferes Element der Weltbetrachtung nicht gebricht.

*) Eine gute Ausgabe des Anakreon, zugleich mit den Fragmenten der Sappho und Erinna besorgte E. A. Möbius (Gotha 1826). Die Gedichte des Anakreon allein gab Th. Bergk (Leipzig 1835) heraus, und Mehlhorn (Glogau 1825). — Deutsche Uebersetzungen: von K. W. Ramler, mit den noch übrigen Oden der Sappho, gesammelt von G. L. Spalding (Berlin 1801). — Die neueste, mit den Liedern der Sappho und dem Originaltext, von R. J. L. Samson von Himmelstiern (Riga 1826).

Die dorische Dichterschule mußte durch den Zusammenhang mit großen öffentlichen Lebens- und Staats-Ereignissen, der ihr eigenthümliches Element ist, auch in großartigeren, besonders starken und kraftvollen Formen sich entwickeln. Das musikalische Element dieser Schule wurde zuerst, wie bei den aeolischen Lyrikern, durch Terpander bestimmt, nachher aber durch Thaletas, der die Tanzkunst genau mit der Musik und Dichtkunst verschmolz, und dadurch den eigentlichen Grund zu dem vielseitig lebendigen und plastisch ausgebildeten Chorvortrag legte, welcher vorzugsweise den Charakter der dorischen Lyrik ausmacht.

Diesen dorischen Chorgesang scheint zuerst Alkman in eigenthümlich poetischen, schwungreichen und künstlich verflochtenen Formen ausgebildet zu haben. Dieser Dichter war aus Sardes gebürtig (672), hatte sich aber in Sparta einheimisch gemacht, das zu jener Zeit noch so reich an poetischen Keimen und volksthümlichen Gesangselementen war, daß der Dichter an das, was er dort vorfand, mit seinen Chorliedern anknüpfen konnte. Besonders dichtete er Chorgesänge für Jungfrauen, welche Lieder vorzugsweise den Namen der Parthenien führten, und die zuweilen auch aus einem Wechselgesang zwischen den Jungfrauen und dem Dichter selbst, der als Chorführer und Chorlehrer sich in ihrer Mitte befand, bestanden zu haben scheinen. Außerdem dichtete er Hymnen, gottesdienstliche Gesänge, Hymenäen und Liebeslieder, welche von Jünglingschören ausgeführt wurden. Nach ihm sind Stesichoros, Arion, Ibykos, Bakchylides, Lasos von Hermione, als Fortbildner des dorischen Chorgesanges zu nennen. Auch ist Simonides von Keos, den wir früher als Dichter der Elegie und des Epigramms erwähnt haben, mit seinen im reichsten Rhythmenwechsel für öffentliche politische und religiöse Gelegenheiten gedichteten Chorgesängen hier anzuführen.

Als vollendeter Genius der dorischen Schule muß uns dagegen **Pindaros** erscheinen, der (522 v. Chr. geboren) die reifste und stärkste Lebensblüthe des griechischen Volkes in sich getragen, und in welchem die glänzendste Epoche der griechischen Geschichte gewissermaßen ihren Dichter gefunden. In ihm schließen sich die aeolisch-dorischen Dichtungselemente Griechenlands als in ihrer höchsten Spitze ab, und zugleich sind es die höchsten Begebenheiten und öffentlichen Formen des hellenischen Nationallebens, in denen die Muse Pindar's sich ihre eigenthümlichen Kreise gezogen. Die Gedichte des Pindar sind nationale Gelegenheitsgesänge zu nennen, die, in einem heroischen und epischen Ton gedichtet, von Sängerchören ausgeführt und mit mimischer Tanzdarstellung begleitet wurden.

Diese Poesie entsprang keineswegs aus der inneren Begeisterung des Dichters allein, denn da ihr Gegenstand der in den öffentlichen Nationalspielen gekrönte Sieger war, so wurde die Verherrlichung desselben in der Regel zum Thema einer Preisaufgabe für die Dichter, die entweder von vornehmen Freunden und Gönnern der Sieger, oder vom Staat selbst, bestellt und reichlich belohnt wurden. Namentlich wird die Pindarische Muse in dieser Beziehung durchaus nicht von eigennützigen Geldtendenzen freigesprochen, aber dies beeinträchtigte das großartige Bewußtsein dieses Dichters keineswegs in seiner Schaffensfreiheit, sondern er versenkte vielmehr jede Bestellung sofort tief in den allgemeinen nationalen Grund, durch den und in dem unter diesem Volke Alles poetisch gemacht werden mußte.

Diese große Einheit des antiken Nationallebens, in der alle Einzelthätigkeiten und individuellen Bestimmungen in einen Alles bindenden und vereinigenden Zusammenhang eintreten, bethätigt sich gerade an dieser erhabenen Gelegenheitspoesie, die, weil sie im Nationalen wurzelte, darum

auch nicht aus dem ächt Dichterischen herausfallen konnte, wie dies die Oden Pindar's in edelster und kraftvollster Weise darthun.

So sehen wir ihn Aufträge zur Poesie von den Königen und Vornehmen seiner Zeit empfangen, besonders von Hieron von Syrakus und Theron von Agrigent, von Amyntas von Macedonien und Arkesilaos König von Kyrene, sowie auch vielfach von den freien Städten Griechenlands. Aber er blieb dabei in Gesinnung und Verhältniß der freie unabhängige Dichter, der nur seinem eigenen Genius gehorchte und dessen Maaß erfüllte, indem er den Bestellungen der Großen und der Behörden sich unterzog. Diese Bestellungen hatten dann ihre nächste nationale Veranlassung in den vier großen hellenischen Spielen, den Olympien, Pythien, Nemeen, Isthmien, bei denen der Sieg der Wettkämpfer zugleich als ein Sieg seines ganzen Stammes, den er vertrat, angesehen und gefeiert wurde. Denn es handelte sich bei diesen Kampfspielen um die höchsten Nationaltugenden des griechischen Volkes, um den Sieg durch die Kraft und Vollkommenheit eines idealisch ausgebildeten Körpers, oder durch die Bemeisterung des Rosses, oder auch durch die Kunst, ein musikalisches Instrument zu spielen. Der Sieg darin hatte dann mit dem nationalen zugleich einen religiösen Charakter, indem die Feier desselben in Prozessionen zu den Altären der Götter und durch Opfermahle begangen wurde, zugleich aber auch mit einem genußreichen, schäumenden Festgelage sich verband.

Alle diese verschiedenen Töne einer großen heiligen Nationalfeier hatte dann der Dichter in seinem Epinikion zu einer Einheit zusammenzufassen, und dies Epinikion, das entweder bei dem Festzug zu den Altären, oder bei dem die Feier beschließenden Freudengelag gesungen wurde, brachte in der von ihm geforderten Mannigfaltigkeit des Ausdrucks

die ganze Bedeutung des Tages ins Bewußtsein, indem es bald in hoher geistiger Würde, von dem erhabenen Standpunct des Nationalfestes aus, bald in persönlich heiterm Ergehen, in der überfließenden Lust des Augenblicks sich ausspricht.

Diese Epinikien (ἐπινίκια ᾄσματα) sind es, welche uns vorzugsweise von der Poesie des Pindar übrig geblieben, und worin wir zugleich die ansehnlichsten Massen der griechischen Lyrik überhaupt, die sonst nach allen Seiten hin nur in einzelnen Splittern und Trümmern für uns vorliegt, besitzen. Pindar behauptet aber seinen eigenthümlichen Charakter als Siegessänger darin, daß er durchweg das individuelle Moment des einzelnen Siegers zu einem allgemeinen und idealen zu erheben sucht, indem er das Individuum selbst, dem das Glück des Sieges zu Theil geworden, dadurch gewissermaßen als den idealen Menschen seines ganzen Stammes und Vaterlandes betrachtet, und im Glanz des gegenwärtigen Ereignisses nur einen symbolischen Ausdruck für Würde, Schönheit und Verdienst eines ganzen Lebens, einer geschichtlichen Totalität, zu finden und festzustellen strebt. Daran knüpfen sich denn auch didaktische und ethische Elemente in dieser Siegesdichtung an. Der Dichter verlangt von seinem hohen idealen Standpunct, den er hier eingenommen hat, daß das menschliche Dasein sich zu einem edlen, im Maaß der Weisheit abgegränzten, in Liebe und Anbetung zu den Göttern sicher wurzelnden Ganzen abschließen und zusammenfassen solle.

Der göttliche Grund, der allem Glück und Sieg des Lebens als eigentlicher Urheber innewohnt, ist es dann auch, zu dem der Dichter vorzugsweise gern den Flug seiner Betrachtung erhebt, indem er sein Lob des Siegers auf den Gott, dem sein Geschlecht angehört oder der in besonderer Beziehung zu den stattgefundenen Wettkämpfen steht, zurückführt und dadurch beschränkt, aber auch zugleich auf eine

tiefere Grundlage erhebt. Darin entwickelt sich zugleich das mythische Element in Pindar's Gesang, das oft eine breite und sich weitverspinnende Ausführung von ihm erhält.

In seinen rhythmischen Formen tritt dieser Dichter durchaus charaktervoll und nach der mannigfaltigen Bestimmung seines jedesmaligen Gegenstandes auf. Seine Rhythmen mischen sich größtentheils aus daktylischen Reihen und trochäischen Dipodieen, behaupten aber in dem Gang und der Zusammenstellung derselben die größte Freiheit und Beweglichkeit, für welche der Dichter lediglich aus seinem Innern und nach den Gränzen seines Themas sich das Maaß bestimmt. Ihre Eintheilung in Strophe, Antistrophe und Epode deutet auf den äußern Vortrag hin, welchen diese Oden durch Gesang- und Tanz-Aufführung erhielten. Der dichterische Ton des Pindar wird am besten durch die einfachen und schlagenden Worte des Quinctilian (Inst. Orat. X. 1. 6.) charakterisirt: „Unter den neun Lyrikern ist Pindar der Erste, durch die feierliche Pracht seines Geistes, durch seine Sentenzen, seine Redebilder, durch die herrlichste Fülle von Gedanken und Worten, und gewissermaßen durch den Strom seiner Beredsamkeit." Man hat seine Epinikien nach dem Orte der besungenen Kampfspiele in vier Abtheilungen gebracht, so daß wir von ihm 14 olympische, 12 pythische, 11 nemeische und 8 isthmische Oden besitzen *).

---

*) Die berühmte Ausgabe von A. Böckh, welche für die kritische Bearbeitung des pindarischen Textes eine neue Epoche begonnen, erschien: Leipzig 1811—1821, 2 Bände in 4 Abtheilungen, zugleich mit lateinischer Uebersetzung, Commentar und Abhandlung über Pindar's Versmaaße. Deutsche Uebersetzungen: von F. H. Bothe (Berlin 1808, 2 Thle.); von Fr. Thiersch, bei seiner Ausgabe des Textes (Leipzig 1820 2 Bde.). Einzelne Oden: J. H. Voß, im deutschen Museum. Jan. 1778; von W. v. Humboldt, in der deutschen Monatsschrift 1795.

9. Die griechische Tragödie.

Im griechischen Drama erscheint uns der Gipfelpunct der antiken Kunstbildung, und die alte Weltanschauung überhaupt tritt in demselben, namentlich in der Tragödie, zu ihrer geistigen Höhe heraus. Der Mythus, nachdem er die objective Unmittelbarkeit des Epos verlassen und in der Lyrik den Durchgang durch die warme individuelle Menschenbrust genommen, wird in der Tragödie an das Licht des wirklichen Lebens hinausgebracht, und erfährt darin zugleich seinen ersten Vergeistigungsprozeß, indem er zum Theil vor den Augen des ganzen Volkes dieselbe Auflösung des mythischen Bewußtseins vorbereitet und vollbringt, welche geheimnißvoll in den Mysterien arbeitet.

Besonders ist es der zweite der griechischen Tragiker, Sophokles, der am meisten den idealen Standpunct der griechischen Tragödie ausprägt und den antiken Mythus in ein geistiges Element hinüber verschweben und verdämmern läßt, während der erste, Aeschylos, noch mehr im Ausdruck der starken mythischen Urformen sich zu halten strebt, der dritte aber, Euripides, die Auflösung der mythischen Welt gewissermaßen als vollzogen betrachtet und darum schon bürgerliche Lebenstöne in die Tragödie mischt.

Die Feste des Gottes, welcher als der eigentliche Culturbringer der Griechen und als die lösende und vollendende Macht ihres nationalen Geisteslebens erscheint, des Dionysos, gaben auch die Veranlassung zur Entstehung der griechischen Tragödie, die zuerst aus den beim dionysischen Cultus vorgetragenen chorischen Gesängen hervorging, und von dem am Altar geschlachteten Bock (τράγος) ihren Na-

men empfing. Der Inhalt dieser eigenthümlichen Poesie, die sich bald zu einem selbständigen Formen-Organismus hervorbildet, ist wesentlich die antike Schicksalsidee, welche überhaupt den geistigen Höhepunct im Leben des Alterthums abgiebt, und darum auch in der höchsten Form der antiken Kunst, in der Tragödie, zu dem eigentlich gestaltenden Prinzip wird.

Dies antike Schicksal ist die Spitze des Verhältnisses zwischen der Macht der Götter und dem Leben des menschlichen Individuums, und darum wird es zum Inhalt der Tragödie, welche den Lebenskampf der Größten und Stärksten des Menschengeschlechts, der Heroen, veranschaulicht. Weil die Götter selbst aber diese ganze und große Zerschmetterung des zeitlichen Daseins verhängt haben, so muß auch in dieser zeitlichen Zerschmetterung selbst die wahre göttliche Verklärung des Menschen sich darstellen, denn das Werk der Götter muß immer wieder zu etwas Göttlichem hinführen, und dies ist die hohe göttliche Glorie der antiken Schicksalstragödie.

Das Individuum erscheint darin durchaus in der Gewalt der Götter und von derselben hingenommen, und indem es unweigerlich erfüllen muß, was in dieser höheren Nothwendigkeit seines Daseins ihm vorgezeichnet ist, erfährt es diesen innersten Bruch seiner ganzen Existenz, welcher den Begriff des wahrhaft Tragischen ausmacht, und worin das Ringen des Menschlichen mit dem Göttlichen, und der daraus hervorgehende Sieg der ewigen göttlichen Lebensidee, die sich im Sturz des Menschlichen verwirklicht, als die eigentliche Handlung erscheint.

Das Tragische beginnt eigentlich mit dem Eintritt des Menschen in die Geschichte, wo das wirkliche Leben seine innersten Gegensätze gegen einander herauskehrt, und das ganze Dasein in einen Kampf um seine höhere und wahre

Entwickelung tritt. So gestaltet sich auch die Tragödie in Griechenland gerade zur Zeit des beginnenden historischen Lebens der Hellenen und als die wahre Blüthe desselben.

Das mythische Leben will in das geschichtliche übergehen, und diesen Entwickelungsmoment bezeichnet die griechische Tragödie mit ihren die Lebenskämpfe des Individuums verherrlichenden Darstellungen. Das Individuum trägt aber in der antiken Tragödie nicht sein Schicksal in sich selbst, wie im modernen Drama, wo das Schicksal in den Menschen selbst hinabgestiegen und nicht anders als in den innersten individuellen Gründen und Conflicten seines Daseins waltet.

In der alten Tragödie ist das Schicksal eine eigenthümliche Maschinerie der Götter, welche sie gewissermaßen von außen her über das Individuum ausspannen. Der ringende und kämpfende Mensch muß in das göttliche Netz fallen, welches auf seinen Wegen lauert, und dies ist das Fatum des antiken Lebens selbst, das in seiner bindenden Nothwendigkeit gewissermaßen noch etwas Elementarisches in sich trägt, und eine Schwere des Naturstoffes, welche weder Gott noch Mensch hier überwinden können.

Die Geschichte der griechischen Tragödie knüpft sich zuerst an die Namen Epigenes, Thespis und Phrynichos, welche die ersten dramatischen Darstellungen in Griechenland versuchten. In ihren Stücken war nur ein Schauspieler thätig, welcher das Ganze vortrug. Zur Organisation eines Kunstwerks erhob sich diese Form zuerst durch Aeschylos (in dem attischen Eleusis 525 v. Chr. geboren, Olymp. 63, 4), der als Soldat in den Perserkriegen tapfer gefochten und als Dichter die Grundlage des nationalen Dramas schuf, indem er demselben namentlich durch Hinzufügung des zweiten Schauspielers den Dialog gab

und die Masken und den Kothurn einführte. Dieser dramatische Urgeist der Griechen, in welchem kriegerischer und poetischer Genius zusammenflossen, stellte in seinen einfach angelegten, aber riesengroßen und erschütternden Gebilden die hohen Schrecknisse der antiken Schicksalswelt am mächtigsten und unmittelbarsten dar.

Von seinen zahlreichen Stücken sind, außer den Fragmenten, nur noch sieben vollständige uns übrig geblieben, nämlich der gefesselte Prometheus, die Perser, Sieben gegen Theben, Agamemnon, Choephoren, Eumeniden und Hiketiden.

In den Persern, in welchen er die historischen Großthaten des Tages schildert, an denen er selbst Theil genommen, und deren glänzendster Punct die in dieser Tragödie so glühend geschilderte Schlacht bei Salamis ist, strebt er die griechische Bühne entschieden zum Mittelpunct des Nationallebens selbst zu machen.

In dem gefesselten Prometheus, der das zweite Stück einer Prometheischen Trilogie war (dem feuerbringenden und dem erlösten Prometheus), hat der Dichter die Tragödie des ganzen Menschen- und Götterthums gedichtet. Erde, Meer, der Olymp und der Menschengeist stehen sich hier in gewaltigen Verhältnissen gegenüber, von unendlichen göttlichen Schmerzen und titanischem Ringen zittert das All, und die Bestimmung der ganzen Schöpfung zur Tragödie erhält in den hochgeschwungenen Rhythmen des Dichters und in der herben Urkraft seiner Anschauungsweise eine göttliche Feier der Vernichtung.

Im Agamemnon, den Choephoren und den Eumeniden, welche zusammen die Orestie bilden, besitzen wir eine vollständige Trilogie, wie die Alten drei zusammengehörige Stücke nannten, in welchen ein in verschiedenen Theilen sich gliedernder Organismus einer Handlung

zur Darstellung kommt. Der Mythus erfährt in der Trilogie eine wahrhaft künstlerische Zerlegung, indem er nach allen seinen Gegensätzen entwickelt und dann in dem dialektischen Fortgang der Darstellung zu seiner höheren Einheit vermittelt wird *).

Ihre höhere Form empfing die griechische Tragödie durch den milderen und flüssigeren Genius des Sophokles, der in dem attischen Demos Kolonos Olymp. 71, 2 geboren wurde, und Olymp. 93, 4 starb. Die dramatische Natur der Tragödie erhielt bei ihm erst ihr vollkommenes Genüge, der Chorgesang mußte gegen die Handlung in eine gemessene Gränze zurücktreten, und durch die Hinzufügung des dritten Schauspielers konnte eine mannigfaltigere Charakteristik und eine beweglichere Darstellung hervorgehen.

Er soll 130, nach Andern 80 Stücke geschrieben haben, wovon uns heut nur noch sieben übrig geblieben sind, nämlich der Ajas, die Elektra, König Oedipus, Antigone, Oedipus auf Kolonos, die Trachinierinnen und Philoktet; außerdem mehrere Fragmente, unter denen sich jedoch manches unächte befindet, namentlich das aus 340 Versen bestehende der Klytämnestra.

In Sophokles hat sich ein schönes und harmonisches Maaß der tragischen Darstellung gebildet. Alles steht bei ihm auf einer idealen Höhe der Anschauung, auf welcher alles Harte und Schroffe geschmolzen und selbst das Furchtbare und Gräßliche der mythischen Urdichtung in der künstlerischen Vollendung selbst sich aufgelöst hat.

---

*) Kritische Ausgaben des Aeschylos von A. Wellauer (Leipzig 1823), Chr. G. Schütz (Halle 1809), Dindorf u. a. —
Deutsche Uebersetzungen von Voß (Heidelberg 1827) und Droysen (Berlin 1832). Den Agamemnon übersetzte Wilhelm von Humboldt (Leipzig 1816).

Sophokles taucht den Mythus in seinen ideellen Grund unter und läßt ihn daraus in wundersamer Klarheit und Durchgeistigung, nach gedankenvollem Plan, innerlich und äußerlich ein Werk der Grazien, hervorgehen. In der sanften und stillen Erhabenheit seiner Muse leuchtet uns das verklärende Abendroth des hellenischen Volkslebens entgegen. An diesem Scheidepunct einer ablaufenden Culturepoche stehend, scheint er dieser Stellung in hoher Wehmuth und großartiger Resignation sich bewußt, und überträgt dem Chor, der bei ihm vorzugsweise die versöhnende Macht der Idee vertritt, die Aufgabe, alle Schmerzen der Reflexion über Welt und Zeit zu lösen und den an den Schranken des Menschlichen sich abarbeitenden Geist durch die Weisheit der Betrachtung zu seiner ihm unentreißbaren inneren Freiheit zu erheben.

So verbindet sich in dem Sophokleischen Genius das Zarte, Liebenswürdige und Feinsinnige, diese frische und glänzende Heiterkeit der Poesie, mit dem tiefsten idealischen Ernst und mit aller dramatischen Kraft und Stärke. Diese letztere zeigt sich bei ihm besonders in der folgerechten und genau verketteten Entwickelung der Handlung, die sich in einer streng geschlossenen Gliederung fortbewegt, den entscheidenden Moment, aus dem Alles hervorgeht, sofort feststellt und klar veranschaulicht, und aus ihm im raschen, ächt dramatischen Fortgang die Katastrophe begründet.

Die Einheit von Handlung, Zeit und Ort, welche Aristoteles als das innerste Wesen des dramatischen Organismus bezeichnet, erwächst bei Sophokles wie aus der Natur der Handlung selbst, und als ein Product des Gedankens, aus dem heraus er den Mythus in Handlung gesetzt hat*).

---

*) Die besten kritischen Ausgaben der Tragödien des Sophokles sind von C. G. A. Erfurt (Leipzig 1802—25), G. Her-

Der dritte der griechischen Tragiker ist Euripides, geboren zu Salamis Olymp. 75, 1 und zu Pella in Makedonien beim Könige Archelaos Ol. 93, 3 gestorben, nach der Sage von Hunden zerrissen. Dieser Dichter repräsentirt allerdings den Verfall der alten Tragödie, indem alle substantielle Kraft des Mythus bei ihm verblichen ist und auch keine höhere ideale Weltansicht seinen Gestaltungen zum Grunde liegt. Aber ältere und neuere Kritiker, der Lustspieldichter Aristophanes (in den Fröschen) an der Spitze, sind immer leicht geneigt gewesen, die großen poetischen Eigenschaften, welche dem Euripides nichtsdestoweniger zugesprochen werden müssen, zu verkennen und haben ihn in ihren Urtheilen ohne Zweifel zu tief herabgesetzt.

Wenn auch Euripides häufig durch einen rhetorischen Schwall seinen Mangel an lebendiger Zeugungskraft und innerer Fülle zu verdecken sucht, so zeigt er doch auch oft eine glänzende Gewalt der Charakteristik, ein tiefes Eingehen in das Wesen der menschlichen Natur, und eine ächt dramatische Leidenschaft, die oft bewundernswürdige Kraftanstrengungen macht. Ihm war nichts Anderes mehr übrig geblieben, als die entgötterte Wirklichkeit, aus der er mit dem künstlichen Stab der Rhetorik die Poesie herauszuschlagen hatte. Seine Menschen, die er zeichnete wie sie sind, waren von dem hohen Kothurn des Aeschylos und Sophokles herabgestiegen und hatten sich dem Maaßstab des gewöhnlichen Lebens, in dessen Mitte sie darin standen, gefügt.

---

mann (Leipzig 1809), F. Nevius (Leipzig 1831), Ed. Wunder (Gotha 1830). Die Scholien zum Sophokles gab P. Elmsley (Leipzig 1826) heraus.

Deutsche Uebersetzungen von Solger (Berlin 1808, neue Auflage 1824), Thudichum (Darmstadt 1827), Donner (Heidelberg 1842), und neuerdings eine recht gelungene Uebertragung in fünffüßigen Jamben von Fritze (Berlin 1844).

Der Mythus selbst muß diesen neuen weltlichen und bürgerlichen Anforderungen des Dichters nachgeben und danach eine Gestaltung annehmen, welche den jedesmaligen Zwecken der poetischen Darstellung selbst entspricht. Der Prolog wird vorausgeschickt, um gewissermaßen als Parlementair mit dem Mythus zu unterhandeln und das willkürliche Umspringen mit demselben zum rechten Verständniß zu bringen. An die Stelle des hohen tragischen Pathos aber ist die Sentenz getreten, welche die künstliche und reflectirte Stellung, die der Dichter zum mythischen Nationalleben hat, vollends charakterisirt und der eigentliche Ausdruck derselben ist. In dieser pointiren Auffassung der unmythisch gewordenen Wirklichkeit stellt Euripides schon den Uebergang zur Komödie dar.

Von der großen Anzahl von Stücken, die Euripides geschrieben (nach Einigen 75), sind uns nur noch 19 erhalten, von denen jedoch mehrere interpolirt, eines aber, der Rhesos, für entschieden unächt gehalten wird. Die andern sind: Hekabe, Phönissen, Alkestis, Andromache, Troerinnen, Hiketiden, Iphigenia in Tauris und in Aulis, Herakliden, Ion, der rasende Herakles, Elektra, Medea, Orestes, Helena, der Cyklop, Hippolytos, Bacchantinnen*).

Von den späteren Tragikern, welche den Verfall dieser Dichtungsform immer entschiedener bethätigten, und unter denen Ion, Achäos und Agathon die berühmtesten,

*) Nach der ältesten Ausgabe von J. Lascaris (die jedoch nur vier Stücke enthält) erschienen die kritischen Ausgaben von Canter, Musgrave, Barnes, Beck, neuerdings von A. Matthiä (Leipzig 1813—29, 9 Bände) und von Boissonade (Paris 1825—27).

Für die beste deutsche Uebersetzung gilt noch immer die von F. H. Bothe (5 Bände, Berlin 1800—3). Eine neue Uebersetzung von Donner (Heidelberg 1842, 1 Bd.).

sind uns nur noch wenige Fragmente übrig geblieben. Das Alexandrinische Zeitalter sah noch eine neue künstliche Blüthe der tragischen Poesie hervortreten, die sogenannte tragische Plejas, aus den sieben Dichtern Alexander Aitolos, Sosiphanes, Sositheos, Homeros dem Jüngern (aus Hierapolis in Carien), Philiscos aus Corcyra, Aiantides, Dionysiades und Lycophron bestehend, in denen aber, wie aus dem Wenigen, das noch übrig geblieben, zu schließen, statt der Poesie nur eine schwülstige und dunkel eingesponnene Manier geherrscht zu haben scheint. —

---

10. Die griechische Komödie.

Diese Dichtungsart nahm ihre ursprüngliche Entstehung ebenfalls, wie die Tragödie, aus dem Cultus des Dionysos her, und zwar aus den bei demselben vorgetragenen Phallischen Gesängen. Der Name (κῶμιος und ᾠδή, Freudengesang, Lustspiel) bezeichnet in dieser Ableitung das ursprüngliche Wesen dieser Gattung, die, nach der trefflichen Beweisführung Böckh's, (im Staatshaushalt der Athener II. 363 flgd.) anfangs durchaus lyrischer Art gewesen, und ohne alle dramatische Verknüpfung, aus einem wirklichen Festgesang bestanden.

Diese Herleitung und Bestimmung der alten Komödie wird durch andere Etymologieen, namentlich durch die bekannte, κώμη, Dorf, schwerlich verdrängt. Dieser letztern gedenkt auch Aristoteles (Poet. 3, 5. 6.) ohne ihr jedoch beizupflichten, indem er sie nur als ein Bestreben der Dorer, besonders der Megarer, anführt, sich die Er-

findung der Komödie beizulegen, was eben durch diese Ableitung seine Wahrscheinlichkeit gewinnen mußte, da nur bei den Dorern das Dorf κώμη genannt wurde, welches bei den Attikern δῆμος hieß. Es scheint aber, daß in der That bei den Megarensern zuerst die antike Komödie erblüht sei, und zwar durch Susarion, welcher die megarische Komödie begründete. Aus dieser bildete sich die Attische Komödie hervor, in welcher diese Gattung eine der Tragödie ebenbürtige Vollendung durch Aristophanes erhielt.

Diese Attische Komödie zerfällt ihrem Wesen nach in drei Perioden, in die alte, mittlere und neuere Komödie, die in dem Inhalt und in der daraus hervorgehenden Stilart von einander abweichen. Die alte Komödie hatte sich ihren Kreis in der ganzen Wirklichkeit des Nationallebens gezogen und beutete ihn mit aller Feinheit der persönlichen Satire, mit einer ironischen Zersetzung aller öffentlichen Verhältnisse, und mit der übermüthigsten Verspottung aller geistigen, sittlichen und politischen Richtungen des Tages, aus. Die innere Auflösung des antiken Staats- und Lebenskörpers schuf sich in der alten Komödie dies eigenthümliche Organ der Selbstanschauung und Selbstzerfleischung, durch welches sie mit dem eigenen Verderben in witzigster Weise abrechnete. Als die Dichter der alten Komödie werden der Dorer Epicharmos aus Kos, Krates, Kratinos aus Athen, Eupolis, Pherekrates, Platon, und Aristophanes aus Athen (Ol. 88—97) als die bedeutendsten angeführt. Die umfassendste Richtung und glänzendste künstlerische Ausbildung erhielt aber die Komödie durch den letztgenannten Aristophanes.

Dieser Dichter schrieb 54 Komödien, von denen uns noch 11 vollständig überliefert sind, nämlich der Plutos, die Frösche, die Ritter, die Acharner, die Thesmophoriazusen, die Ekklesiazusen, der Friede, die

Wolken, die Vögel, die Wespen, und Lysistrata. In diesen Stücken, obwohl sie uns nur einen kleinen Theil einer großartigen Productivität überliefern, überschauen wir doch den reich ausgestatteten Genius des Dichters in seinen wesentlichsten Richtungen und in dem vollständigen Verhältniß der Opposition, das er seiner Zeit gegenüber einnahm.

Er erscheint uns darin selbst als ein begeisterter Anwalt für die alte, einheitliche, von den Göttern getragene, im strengen Kunststil gebundene Zeit des griechischen Nationallebens. Dieses edele und hohe Pathos, mit welchem er für die alte Einheit und Undurchbrochenheit der hellenischen Nationalität schwärmte, müssen wir ihm zunächst zugestehen. Es bildet den Kern seiner Poesie, und die Quelle der großen dichterischen Schönheiten, welche in den Komödien des Aristophanes, mitten unter den ausgelassensten Ausbrüchen des Cynismus und der Obscönität, oft so wunderbar zart, mit überschwänglicher Innerlichkeit und im höchsten Zauber künstlerischer Formen, hervorblühen.

Indem aber sein Humor diese Trauer über den socialen und politischen Verfall der Zeit zu seiner Grundlage hat, steigt er daraus zugleich wie eine entfesselte Mänade hervor, welche sich an der Gemeinheit und Schlechtigkeit der Gegenwart berauscht zu haben scheint und in wilder Trunkenheit die Fackel ergreift, um in die verborgensten und ekelhaftesten Winkel des Verderbens hineinzuleuchten. Er brachte die lebenden Personen seiner Zeit, welche er als Repräsentanten der von ihm bekämpften Richtungen betrachtete, selbst auf die Bühne, und gab sie oft mit hinreißendem Erfolg der Verspottung des Volkes Preis, das in ihnen seine eigene Verwirrung beklatschen mußte.

So gewinnt die aristophanische Komödie in dieser Zeit des griechischen Lebens eine wahrhaft dämonische Bedeu-

tung. Sie tritt als das Gewissen der Nation selbst heraus und verhängt auf ihre Anklagen sofort die Strafen, zu deren Vollziehung sie, statt der Furien, den Witz und die Ironie ausgesendet hat. Seine politische Stellung hat Aristophanes besonders scharf in den Rittern ausgeprägt, und er erscheint uns darin in entschiedenem Gegensatz gegen die demagogische Richtung des athenienfischen Staatslebens, welche in dem Volksführer Kleon, der an der Spitze der Handwerker und der ärmen Leute steht, ihren Vertreter hat. Die Hauptsatire trifft aber eigentlich das Volk selbst, welches als der Demos von Athen wie ein kindischer alter Herr dargestellt wird, und welchen zuletzt der Wursthändler in seinem Kessel neu aufkocht, um ihn zu verjüngen und zu der alten nationalen Herrlichkeit zurückzubringen. Nicht minder haßte Aristophanes in der Philosophie dasjenige unterhöhlende und zerstörende Element, welches den Nationalglauben der Griechen vernichtet und die ganze Einheit des antiken Lebens gebrochen hatte. Daher seine feindliche Stellung zum Sokrates, welcher in den Wolken eine so polemische Behandlung erfährt. *) —

Aristophanes machte selbst schon in seinem Plutos den Uebergang in die mittlere Komödie, die eigentlich keine besondere Gattung für sich bildet, sondern nur nach der durch ein Staatsverbot herbeigeführten Beschränkung, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, sich reformirt hat. Dadurch wurde der alten Komödie ein Hauptorgan genommen, welches sie mit der Wirklichkeit verknüpfte, und sie

*) Unter den neuesten Ausgaben des Aristophanes ist besonders die von W. Dindorf zu nennen (Leipzig 1830, 2 Bände), welcher auch die große von Invernizi begonnene Ausgabe (vom 7. bis zum 13. Bande) vollendete. Deutsche Uebersetzungen von J. H. Voß (Braunschweig, 1821, 3 Bände) und Droysen (Berlin 1835, 3 Bände).

mußte ihre Gestalten verallgemeinern, dadurch aber auch in der lebendigen Bedeutung, welche sie früher für das Tagesleben gehabt, schwächen. Unter den Dichtern der mittleren Komödie werden vornehmlich Antiphanes und Alexis mit einiger Auszeichnung genannt. In der neueren Komödie vollendete sich die in der mittleren eingeschlagene Richtung zu einem ganz bestimmten Typus, indem in ihr das eigentliche Lustspiel, welches die allgemeinen Lächerlichkeiten und Beschränktheiten menschlicher Situationen und Verhältnisse zum Gegenstand hat, hervorgeht. Der berühmteste Dichter der neueren Komödie ist Menander (Olymp. 109, 3. — 122, 2), der mehr als hundert Stücke geschrieben, und außer den wenigen von ihm erhaltenen Fragmenten (herausgegeben von Meineke, Berlin 1823), uns eigentlich nur in den Nachbildungen des römischen Terenz aufbewahrt ist. Mit ihm rang Philemon (Ol. 112, 3. — 129, 3) um den Preis des Tages, und scheint zum Theil glücklicher als sein Nebenbuhler gewesen zu sein, was von Einigen als der Grund angegeben wird, daß sich Menander ertränkte. —

---

11. Das Satyrdrama.

Diese eigenthümliche Gattung der griechischen Poesie steht gewissermaßen zwischen der Tragödie und Komödie in der Mitte, obwohl sie ihrem Stoff nach mehr in den Kreis der ersteren fiel und auch von einem alten Schriftsteller eine scherzende Tragödie (Παίζουσα τραγῳδία, bei Demetrius de elocut. §. 169) genannt wird. Das Satyrspiel scheint zuerst aus den Chorgesängen hervorgegangen zu sein, welche bei den dionysischen Festen die als Satyrn verkleideten Choreuten vortrugen.

Die eigentliche kunstmäßige Ausbildung wird aber dem Pratinas von Phlios zugeschrieben, der ein Zeitgenosse des Aeschylos war und mit demselben auch in der Tragödie wetteiferte. In dem Drama Satyrikon aber, durch das er vorzugsweise berühmt wurde, verstand er in der alten Mythen- und Heroengeschichte ein humoristisches Element herauszufinden, worauf es bei dieser Gattung vorzugsweise ankam. Das Satyrdrama entnimmt seine Stoffe aus demselben Kreise wie die Tragödie, bringt aber in denselben Stoff eine ganz andere Tonart hinein und sucht das Derbe, Natürliche, Spaßhafte dabei vorwalten zu lassen. Der Cyklop des Euripides ist das einzige übrig gebliebene Stück, welches uns noch eine vollständige Anschauung des alten Satyrspiels gewähren kann. Gewöhnlich wurde es mit drei andern Tragödien zusammen aufgeführt, wobei das Satyrdrama den Schluß machte.

Einen mehr parodischen Charakter hatte die Hilarodie oder Hilarotragödie, welche Rhinton aus Tarent (300 vor Christus) erfunden haben soll. Die Mimen (μιμοί) dagegen waren Volksschauspiele, die besonders bei den Siciliern einheimisch waren und in hanswurstartigen Darstellungen bestanden zu haben scheinen. Sophron aus Syrakus, ein Zeitgenosse des Euripides, wird gewöhnlich als der Erfinder dieser Gattung betrachtet. —

---

12. Die griechische Geschichtschreibung.

Es lag in dem ganzen öffentlichen Leben der Griechen, daß die historische Kunst bei ihnen zu einer bedeutenden Ausbildung gelangen mußte. Das alte Staatsleben stellte in seinen Bewegungen nach Außen und Innen einen so

offenen und einheitlichen Organismus dar, daß jedes Individuum als einen nothwendig mitlebenden Theil desselben sich empfinden mußte und die eigentliche Stärke seines Bewußtseins in dem Begriff des Vaterlandes hatte. Die Historiker der Alten hatten für ihre Darstellungen den großen Vortheil, daß sie dabei immer von dem bestimmten Begriffe eines Vaterlandes, ja einer Vaterstadt ausgingen. Ihr historischer Sinn und Takt hatte dadurch einen festen Anhalt und Mittelpunkt gewonnen, die Weltgeschichte begann ihnen gewissermaßen an ihrem heimischen Heerd und entwickelte sich aus ihren nächsten Umgebungen, aus ihren täglichen Bedürfnissen und Lebensgewohnheiten heraus. Durch diese intime Nähe, in welche den Alten die Geschichte gerückt ist, entsteht in ihrer Historie diese innige persönliche Durchdringung des Geschichtschreibers mit seinem Stoff, und daraus die freie dramatische Behandelung, der lebendige natürliche Ton, und die feste harmonische Abgränzung, welche die bewundernswerthen Eigenschaften der antiken Geschichtschreibung sind. —

Die historische Kunst der Griechen begann mit ihren Logographen und Mythographen, welche Geschlechtsregister von den Göttern und Helden abfaßten und die Urgeschichten einzelner Staaten und Völker erzählten, wozu sie die Dichter, besonders den Homer, benutzten, auch andere Sagen und Ueberlieferungen des Landes dazunahmen. Von diesen ältesten Denkmälern der griechischen Geschichtschreibung sind nur noch wenige spärliche Fragmente übrig geblieben. Zu einem reinen und eigenen Gebiet stellte sich die Geschichtschreibung zuerst durch Herodotos (Olymp. 74, 1 oder 484 v. Chr.) fest, der seine von dem Tyrannen Lygdamis unterjochte Vaterstadt Halikarnassos verließ, um auf Samos ionischen Geist und Dialekt in sich aufzunehmen, denn in diesen milden und weichen Formen wollte er

sein großes Geschichtswerk schreiben, dessen Abfassung in die Zeiten des peloponnesischen Krieges fällt. Herodot war historischer Forscher und darstellender Künstler zugleich, und ist als der Erste anzusehen, welcher den historischen Stoff der Vergangenheit kritisch sichtete und zu den Quellen der Begebenheiten zurückging, welche er persönlich auf weitumfassenden Reisen durch Asien, Aegypten und die hellenischen Staaten selbst aufsuchte. So erforschte Herodot die Geschichten fast aller damals bekannten Völker der Erde, und brachte davon in seinem Buch eine Darstellung zusammen, der man zwar häufig Wunderglauben und Leichtgläubigkeit zum Vorwurf gemacht hat, die aber nichtsdestoweniger auf einem strengen Sinn für historische Wahrheit und auf einer kritischen Abwägung und Berichtigung vieler einzelnen Thatsachen beruht. Der Grundgedanke des Herodot ist bei dieser seiner Völkergeschichte offenbar der gewesen, das ursprüngliche Verhältniß zwischen den Hellenen und den Völkerschaften Asiens zu erörtern und gewissermaßen die Geschichte des Verhältnisses zwischen dem Orient und Occident zu schreiben. In einer höchst kunstvollen Anlage und Gliederung baute er die Völkermassen auf, auf welche es ihm dabei vorzugsweise ankam, ließ in anziehenden Episoden ihr innerstes individuelles Leben heraustreten, und erfaßte sie mit großartig überschauendem Blick auf den entscheidendsten historischen Punkten, auf denen sie in Conflict und Berührung mit einander geriethen. Auf diesem Grunde leitet er seine Darstellung mit eben so vieler Besonnenheit als Leichtigkeit zu den neueren Geschichtsbewegungen der Griechen auf ihrem eigensten Nationalgebiet hin, und dieser Gipfelpunkt seines Werkes sind die Perserkriege, von denen einzelne Schlachtschilderungen die größte Bewunderung erwecken. Man hat den Herodot häufig den Homer der Geschichtschreibung genannt, und dies trifft sowohl hinsichtlich

des mild fließenden poetischen Wesens seiner Darstellung zu, als es auch den ganzen Charakter derselben, der sich durchaus in der Weise eines Epos darstellt, bezeichnet. Dazu kommt seine völlig epische Weltanschauung, welche in der Geschichte überall nur eine Manifestation der göttlichen Macht erblickt und den Einfluß derselben höher anschlägt als alle individuelle Thatkraft der Helden *).

Als Herodot einen Theil seiner Geschichte zu Olympia an dem Tage der Nationalfeste vorlas, befand sich unter den Zuhörern, welche ihm ihren Beifall zujauchzten, auch ein Knabe, dem vor Bewunderung die Thränen in den Augen standen, und dem alsdann Herodot selbst seine große Zukunft prophezeite. Dies war Tukydides aus Athen (geboren Olymp. 77, 2 oder 471 v. Chr.). Wenn Herodot in den Thaten und Begebenheiten der Geschichte vorwaltend nur eine göttliche Wirkung, ein Daimonion, erkennen wollte, so erstand dagegen im Tukydides der Historiker, der in der Geschichte nur den menschlichen Zusammenhang der Dinge, das Walten individueller Charaktere und Umstände darstellen wollte. Seine Anschauung war nur immer streng auf den wirklichen Körper des Staatslebens gerichtet, dessen Bewegungen er aus dem nothwendigen Zusammenhang des ganzen Organismus herleitete.

In diesem Sinne schrieb er die Geschichte des peloponnesischen Krieges und führte darin eine großartige dramatische Gliederung dieser merkwürdigen Völkerbegebenheit auf, die er für die wichtigste der ganzen Weltgeschichte er-

*) Aeltere Ausgaben von Aldus, Stephanus, Jac. Gronov, Wesseling, Reiz, neuere von Schäfer, Schweighäuser und Gaisford.

Deutsche Uebersetzungen von Degen, Max. Jacobi, Fr. Lange (2 Bde., Berlin 1810—1813; 2. Aufl. Breslau 1830) und Ad. Schöll (Stuttg. 1828—1832).

klärte. Diese rein pragmatische Geschichtschreibung, die sich ihr Gebiet so fest und bestimmt abgesteckt hat, trägt zugleich den Charakter des frischen Erlebnisses und der mündlichen Ueberlieferung an sich, wonach die Darstellung aufgezeichnet ist, und wodurch die Thukydideische Geschichte etwas Memoirenartiges erhält. Ein vielbedeutendes Element in seiner Darstellung aber bilden die Reden, die nicht immer so gehalten sein können, wie er sie einfügt, sondern die er vielmehr meistentheils aus dem inneren geistigen Zusammenhang der Umstände ergänzt und ausgeführt hat. Er zeigt sich darin nicht nur in dem hohen staatsmännischen Takt, der ihm als Historiker vorzugsweise eigen ist, sondern er beweist auch darin zugleich seine Kraft der durchdringenden Betrachtung, mit welcher er das innerste Wesen und den geistigen Zusammenhang der Ereignisse erfaßt. Denn die von ihm mitgetheilten Reden enthalten in der Regel eine Erörterung über die inneren Beweggründe der geschichtlichen Handlung und Verwickelung, und bilden dadurch eine Art von historischem Chor zu dem großen Geschichtsdrama des Thukydides *).

Eine Fortsetzung der Geschichte des Thukydides lieferte Xenophon (in Athen Ol. 84, 1 von 444 vor Chr. geboren) in seiner griechischen Geschichte, welche er unter dem Namen Ἑλληνικά herausgab. Er kann sich sowohl in der tiefen geistigen Erfassung des nationalen Geschichtslebens, wie in der thatsächlichen Gewalt die Darstellung nicht zu der Bedeutung des Thukydides erheben, aber dafür tritt uns ein anmuthig begränzter, harmonischer, wahrheitsvoller Charakter in ihm entgegen, der sich in schöner einfacher

*) Mehrere Ausgaben von J. Bekker, E. F. Poppo. — Deutsche Uebersetzungen von M. Jacobi (Hamburg 1804), von J. D. Heilmann mit Nachträgen und Berichtigungen von Bredow (Leipzig 1808).

Form und mit einem liebenswürdigen Gemüth an den historischen Stoff hingiebt und denselben frei aus sich heraus walten läßt. In ihm ist ein gewisses geschichtliches Gemüths- und Gefühlsleben vorherrschend, das sich wie eine Sinnpflanze fein und zierlich an den großen Baum der Geschichte anrankt. In dieser Art hat er besonders in seiner Anabasis den Rückzug der 10,000 Griechen vortrefflich beschrieben *).

Unter den übrigen Historikern der Griechen sind zu nennen: Ktesias, Ephoros (Verfasser einer Universalgeschichte von der Rückkehr der Herakliden bis 340 v. Chr.), Theopompos (auch ein Fortsetzer der Geschichte des Thukydides und ein Epitomator des Herodot); dann die sogenannten Geschichtschreiber Alexander's des Großen, Kallisthenes, Anaximenes, Marsyas, Hieronymos, Duris, Klitarchos, Nymphis, Hekataios, Eumenes und Menächmos.

Die spätere griechische Geschichtschreibung entbehrt gänzlich der Kraft des nationalen Elements und geht in Polybius (geboren um 210—200 v. Chr.) und in Dionysius von Halicarnaß (um 66 vor Chr.) sogar zu einer entschiedenen Verherrlichung des Römerthums und der Römerherrschaft über. Letzterer nimmt in seiner Archäologie sogar zu dem künstlichen Mittel seine Zuflucht, die Römer als ein ursprünglich griechisches und griechisch gebildetes Volk darzustellen, um dadurch den Griechen das Joch ihrer Eroberer angenehmer zu machen. Noch weniger bedeutend ist Diodorus aus Sicilien, welcher unter Julius Cäsar und August lebte, und in seiner Historischen Bibliothek, von der

---

*) Ausgaben seiner sämmtlichen Werke von B. Weiske, Schneider, J. B. Gail. — Eine deutsche Uebersetzung sämmtlicher Schriften des Xenophon von A. Chr. und Ch. Borheck (Lemgo 1774—1808).

uns ein großer Theil verloren gegangen, die Geschichte aller Völker der Erde bis zum Jahre 60 vor Christus behandelte. —

---

13. Die griechische Staatsberedtsamkeit.

Mit dem geschichtlichen Leben der Griechen steht ihre Staatsberedtsamkeit im genauesten Zusammenhange.

Die Geschichte der griechischen Beredtsamkeit ist die Geschichte des griechischen Staatslebens selbst, das, entfernt von aller Geheimregierung, die glückliche Organisation hatte, in seinen wesentlichsten Lebensbeziehungen vorzugsweise laut werden können und die That ebenso in das Wort, wie das Wort in die That zu erheben. Die inneren politischen Entwickelungen, die Parteikämpfe der Staaten, die beständigen Reibungen zwischen dem aristokratischen und demokratischen Element, die Volksversammlungen, waren eine beständige Schule der öffentlichen Rede bei den Griechen, durch welche sie lebendige Frische, dramatische Gewalt und ein bestimmtes Verhältniß zur Wirklichkeit des Staatslebens empfingen. Die bedeutendsten Staatsmänner waren zugleich große Redner, und in Perikles, in welchem sich die eigentliche Blüthe athenienſischer Staatsweisheit darstellt, entfaltete sich zugleich der höchste Glanz und die größte Majestät der Redekunst, und der ganze Zauber attischer Prosa.

Die Beredtsamkeit hing aber nicht nur mit dem öffentlichen Volks- und Staatsleben der Griechen, sondern auch mit den inneren dialektischen und sophistischen Geistesrichtungen zusammen, welche das griechische Volk bewegten. Der Grundgedanke aller Redekunst ist die Ueberredung zu jedem Zweck, und indem die Beredtsamkeit dies versucht drückt sie darin zugleich den Zweifel aus, daß es überhaupt einen für sich bestehenden, durch sich selbst haltbaren, objec-

tiven Inhalt gebe. Die Redekunst giebt vielmehr zu erkennen, daß es bei jedem Gegenstand nur darauf ankomme, wie er subjectiv dargestellt werde, und wie er vermittelst dieser Darstellung in das menschliche Bewußtsein übergehe So bildet sich auch die griechische Rhetorik zuerst wesentlich in den Rednerschulen der Sophisten aus, bei welchen diese von ihnen gelehrte Kunst, für und wider eine und dieselbe Sache zu sprechen, auf das skeptische Prinzip, daß es keine objective Erkenntniß gebe, sich begründet hatte. Protagoras von Abdera, welcher zur Zeit des Perikles in Athen lebte, scheint dies Prinzip einer ewigen Unbestimmtheit und Wandelbarkeit des Inhalts, welches schon früher von der griechischen Philosophie aufgestellt war, zuerst auf die Beredtsamkeit angewandt und damit gewaltige Wirkungen auf der Rednerbühne selbst erzielt zu haben. Diese Richtung scheint von Gorgias, der in Leontium in Sicilien (427 v. Chr.) geboren war, auf die Spitze getrieben und in ihren äußersten Consequenzen ausgebildet worden zu sein. Das Vaterland des Gorgias, Sicilien, erscheint uns überhaupt als die Wiege der sophistischen Redekunst, welche als die eigentliche Vorschule und Bildungsstufe der attischen Beredtsamkeit anzusehen ist. Hier, besonders in Syrakus, hatte sich schon frühe, unter eigenthümlichen politischen Verhältnissen, vornehmlich nach der Vertreibung des Tyrannen und der Einrichtung der Demokratie, die Kunst der Rede und der absichtsvollen, rhetorisch gekünstelten Schönrednerei bedeutend entwickelt. Korax und Tisias werden als die hauptsächlichsten Vertreter und Lehrer der sicilianischen Redekunst genannt, welche bei diesen vorzugsweise den Charakter der gerichtlichen Beredtsamkeit gehabt zu haben scheint. Diese Rhetoren waren eigentlich geschickte Advokaten, welche bei den vielfachen Prozessen, die nach der Umwälzung der politischen Zustände durch Entschädigungs-

Anforderungen an den Staat entstanden waren, durch die Kunst ihrer Rede eine gesuchte und berühmte Wirksamkeit erlangten. Gorgias, der ein Schüler des Tisias war, kam als Gesandter der Leontiner nach Athen, und brachte dort die sicilische Gattung der Beredtsamkeit, die bei ihm noch einen höhern geistigen Aufschwung erhalten, zuerst zu Ehren und in Aufnahme *). Auf dieser Grundlage bildete sich dann die attische Redekunst selbst zu eigenthümlicher und reiner Vollendung aus.

Als die ersten attischen Redner, die zu Ansehen und Bedeutung gelangten, sind Antiphon, Andokides, Lysias, Isäos, Isokrates u. a. zu nennen. An Kunst der Darstellung aber, an Tapferkeit der Rede und an Größe und Würde der Gesinnung übertraf Alle Demosthenes (385 v. Chr. geboren), der große Feind Philipps und Alexanders von Macedonien, welcher die unüberwindlichen Schlachtreihen seiner Perioden mit der meisterhaften Anordnung eines Feldherrn aufstellte. Die Schulkünsteleien, aus welchen die attische Beredtsamkeit emporgewachsen war, hatte Demosthenes in seiner eigenen hohen Ausbildung überwunden. An die Stelle der rhetorischen Schulnormen war bei ihm der unmittelbare Drang des historischen Lebens und Geistes getreten, und die Macht der Geschichte bewegte und beflügelte am meisten seine Sätze **).

Der erbitterte Feind des Demosthenes war der Redner

*) Eine treffliche und gründliche Auseinandersetzung dieser sicilianischen Vorzeit der griechischen Beredtsamkeit liefert L. Spengler in seinem Buch: Συναγωγὴ τεχνῶν sive Artium scriptores (1828).

**) Ausgaben von Reiske in den Oratores graeci (1770), Schäfer (London, 9 Bände, 1822—26), Wilhelm Dindorf (3 Bde., Leipzig 1825), Imm. Bekker in den Oratores attici (Berlin 1825). — Demosthenes Staatsreden nebst der Rede für die Krone, übersetzt von Fr. Jacobs (Leipzig, 2. Ausg. 1833); die philippischen Reden übers. von Bekker (Halle 1823—25.)

Aeschines (389 geboren), der in politischer Hinsicht auf der entgegengesetzten Seite stand, und das glänzende Schauspielertalent der Rede, welches er besaß, im Interesse Macedoniens verbrauchte *).

14. Die griechische Philosophie.

In der Philosophie der Griechen stellt sich uns die andere Seite des hellenischen Volksgeistes dar, auf welcher er sich in sich selbst zu zersetzen und in heimlicher Arbeit des Gedankens seine innere Fortentwickelung und Vergeistigung, damit aber zugleich die Auflösung seines positiven Daseins, seiner nationalen Religions-, Lebens- und Staatsformen zu betreiben strebt. Wenn uns die Poesie als die gesunde und feste Blüthe des Nationallebens, die Historik und Redekunst als das unmittelbare Organ der Wirklichkeit des Staatslebens erschien, so sehen wir dagegen durch die Philosophie diese schöne Einheit des ganzen Volksdaseins durchbrochen von der Eigenmacht des denkenden Individuums, das, auf die Kraft seines Gedankens gestützt, aus dem Verband aller nationalen Ueberlieferungen heraustritt, und in einer neuen Heimath des Geistes sich ansiedelt, welche aller bestehenden Wirklichkeit sich feindlich gegenüber befindet. Es ist merkwürdig, daß gerade bei dieser Nation, welche so plastisch verfestigt und ausgearbeitet erscheint, diese innere Aushöhlung und Untergrabung durch den philosophischen Gedanken nicht ausbleiben sollte. Grie-

*) Die drei Reden, welche wir noch von ihm besitzen, stehen in Reiske Oratores graeci und in Bekker Oratores attici; eine besondere Ausgabe von Bremi (Zürich 1823).

chenland erhielt aber die universale Aufgabe für die Menschheit zugewiesen, auf der einen Seite ein Natur- und Kunst-Ideal festzustellen, auf der andern Seite die dialektischen Gedankenformen der Speculation, wie sie in der modernen Wissenschaft wieder aufgenommen werden mußten, zu begründen. Wenn aber in der griechischen Philosophie der speculative Gedanke seine Bedeutung wesentlich darin entfaltet, der Gegensatz und die Auflösung der nationalen Wirklichkeit zu sein und den Bruch des Geistes mit derselben zu begründen, so wird dagegen, von diesen Anfängen aus, der wahrhafte Fortgang der Philosophie als Wissenschaft der, die ächte Versöhnung der Idee mit der Wirklichkeit und ihre eigentliche Ineinssetzung zu Stande zu bringen.

Bei aller Feindschaft zwischen der Philosophie und Poesie der Griechen, die sich immer entschiedener herausstellte und in Plato sogar bis zu dem berühmten Vertreibungsproject der Dichter aus dem Staat sich steigerte, scheint doch eine ursprüngliche Einheit von Philosophie und Poesie, oder vielmehr ein gemeinschaftlicher Ausgangspunct beider in den alten Orphischen Gesängen, in der Hesiodischen Theogonie und in andern Urklängen des dichtenden und denkenden Geistes bestanden zu haben. Die ersten Bethätigungen der alten Denker zeigten sich auch nicht in wissenschaftlich ausgearbeiteten Systemen, sondern in einzelnen gnomischen Sprüchen und in Aufstellung von Sätzen, welche noch zum Theil etwas von der poetischen Anschauung an sich trugen.

Die älteste Gestaltung einer griechischen Philosophie tritt uns in dem geistig lebendigen Volksstamme der Jonier entgegen. Diese ersten ionischen Philosophen hatten ihren Geist vorzugsweise auf die Erkenntniß des Naturlebens der Dinge gerichtet, weshalb sie auch den Namen der Physiker bei den Alten davongetragen. Sie verbanden Mathematik, Astronomie und Theologie zu einer

einheitlichen geistigen Anschauung, in der sie den Begriff und Ursprung aller Dinge bestimmen wollten. Es werden in ihren fragmentarischen Speculationen schon oft die kühnsten Anläufe genommen, die mythischen Formen des Nationalglaubens in geistige Vorstellungen umzusetzen.

In der Reihe dieser speculativen Physiker tritt uns zuerst Thales von Milet entgegen (600 v. Chr.), der auch zu den sieben Weisen Griechenlands gerechnet wird. Er lehrte, daß das Wasser oder die Urfeuchte das Prinzip aller Dinge sei. Damit scheint er schon auf die innere Bewegung und Fortwandelung aller Dinge hindeuten zu wollen, womit auch sein anderer Ausspruch: „Alles sei voll Götter" (πάντα πλήρη θεῶν εἶναι, Aristoteles de anim I. 5) zusammenstimmt. Die Götter sind nach dieser Anschauung die inneren Bewegungskräfte des Universums. Zugleich verweist der alte Physiker auf die innere Welt des Individuums als die am meisten maßgebende und bestimmende, was er mit seinem berühmten Ausspruch γνῶθι σεαυτόν sagen zu wollen scheint.

Anaximandros, aus Milet, welcher um dieselbe Zeit lebte, suchte das göttliche Urwesen als das Unbegränzte (ἄπειρον) zu bestimmen, aus dem Alles hervorgegangen und in das Alles auch wieder zurückkehren müsse. Aus diesem ewigen Unbegränzten fließen, in beständiger Emanation, alle Welten hervor, die für sich selbständige Bewegungskräfte haben, oder auch als göttliche Wesen anzusehen sind.

Ein jüngerer Zeitgenosse der beiden ersten war Pherekydes, aus Syros, welcher mit der alten theologischen Poesie der Orphiker noch in innerlicher Berührung gestanden zu haben scheint. Er nahm drei ewige Prinzipien aller Dinge an, welche er Jupiter, Zeit und Chaos (Ma-

terie) nannte, der menschlichen Seele aber gestand er Ewigkeit und Unvergänglichkeit zu.

Dagegen hielt Anaximenes, der ein Schüler des Anaximandros war, die Luft für den Ursprung aller Schöpfungen. Wie die Seele (sagt er in einem Fragment), die ein Hauch ist, uns zusammenhält, so auch die Luft das ganze Universum.

Am bedeutungsvollsten unter all diesen Denkversuchen steht aber Herakleitos aus Ephesos da (5ß5 v. Chr.) von den Alten der Dunkle genannt. Er machte aus der Emanationslehre der ionischen Physiker die Lehre von der Bewegung aller Dinge, von dem ewigen Werden. Denn nach seiner Anschauung giebt es kein bleibendes Sein irgend eines Dinges, sondern jedes Sein ist immer nur eine andere Form eines andern. Diese ewig sich bewegende Selbsthervorbringung der Welt symbolisirte er im Feuer. Dieser tiefe Blick in den innersten geistigen Zusammenhang der Schöpfung mußte ihn zugleich den bildlichen Vorstellungen der Volksreligion entfremden. Mit dieser brach er offen und tadelte den nationalen Bilderdienst der Griechen als einen sinn- und inhaltlosen. Doch hing er selbst noch an symbolischen und mythischen Vorstellungen fest, indem er den Urstoff aller Dinge nicht bloß materiell faßte, sondern zugleich als eine geistige Macht, welche alles Leben aus sich hervorgehen ließ.

Die entschiedenste Trennung des denkenden individuellen Geistes von der Volksreligion brachte aber Anaxagoras zu Stande, der ein Schüler des Anaximenes genannt wird. Er schrieb auch, wie alle diese alten Philosophen, ein Buch „über die Natur“, worin er Urstoffe oder Atome als die ursprünglichen und ewigen Bestandtheile aller Dinge annahm (ὁμοιομέρειαι), aus welchen sich die Körperwelt zusammenfügte. Unter allen

diesen Homoiomerien besteht eine Gemeinschaft und Verwandtschaft des Stoffes. Außerhalb derselben aber steht das Geistige und Göttliche, der Geist (νοῦς), welcher allem Leben den Anstoß giebt und durch den die Atome erst die Kraft empfangen, sich zu bewegen und zur Gestalt zusammenzufügen. Diese Lehre des Anaxagoras vom νοῦς, welche Gott zwar außerhalb der Welt stellt, aber ihn zugleich als die bewirkende Ursache aller Dinge ansieht, erscheint im Occident als die erste Begründung theistischer Weltansicht.

Diogenes von Apollonia schloß sich der Lehre des Anaximenes von der Luft als dem Grundprinzip aller Dinge an. In ähnlicher Weise philosophirte auch Archelaos aus Milet, der mit dem Prinzip des Anaximenes zugleich die Geisteslehre des Anaxagoras vereinigt zu haben scheint.

Wenn diese speculativen Denkversuche der alten Philosophen noch mehr in der Innerlichkeit des Gedankens selbst verblieben und weder eine umfassende wissenschaftliche Ausbildung erhielten noch wirkungsreich in das öffentliche Leben selbst übergingen: so organisirte sich dagegen in einer anderen Philosophenschule, der sogenannten italischen, die Philosophie mit bestimmten Zwecken auf das wirkliche Leben und selbst auf die öffentlichen politischen Verhältnisse. Dies geschah durch die Pythagoräische Philosophie und Schule, welche in den griechischen Colonieen Unteritaliens durch den geheimnißvollen Pythagoras (um 584 v. Chr. zu Samos geboren) begründet wurde.

Dieser großartige Mann scheint auf seinen Reisen durch Asien, Griechenland und Aegypten, auf denen er auch in den ägyptischen Priesterorden aufgenommen worden sein soll, die orientalische Mystik und den occidentalen Verstand gleichmäßig in sich ausgebildet zu haben. Vermittelst der Wissenschaft der Mathematik vereinigte er diese beiden entge-

gengesetzten Elemente zu einer eigenthümlichen Zahlenlehre, in welcher er den symbolischen Ausdruck aller philosophischen Erkenntniß zu finden und festzustellen strebte.

Von den ionischen Philosophen hatte er die Emanationslehre aufgenommen, und sie dahin ausgebildet, daß er das in eine Lichtmaterie gekleidete göttliche Wesen im Centrum des Universums annahm, von wo aus alle Gestaltungen der Welt ausflössen und alle geistigen und menschlichen Dinge ihren Ursprung herleiteten. Mit dieser Emanation hing auch die ihm eigene Ansicht von der Seelenwanderung zusammen, durch welche er die menschliche Seele, zu ihrer allmähligen Reinigung und Vollendung, den Weg durch alle Körpergestaltungen des ganzen Universums antreten läßt. Die innere Entwickelung seiner philosophischen Lehre, soweit dieselbe noch erkennbar ist, gehört der Geschichte der Philosophie an. Der pythagoräische Bund aber, welchen er stiftete, scheint mehrfach politische Zwecke verfolgt und eine Umgestaltung der Gesellschaft nach deu geistigen, göttlichen und sittlichen Prinzipien der Schule erstrebt zu haben. Was in der Lehre ihm angehörte, oder seinen Schülern und Nachfolgern, unter denen die bedeutendsten Teleauges und Mnesarchos (seine Söhne), ferner Alkmaion, Timaios, Okellos, Archytas, Philolaos und Empedokles aus Agrigent zu nennen sind: dürfte nicht mehr unterschieden werden können.

Einen bedeutenden Fortgang der griechischen Speculation stellt die Eleatische Schule dar, welche in Großgriechenland in der Kolonie Elea (später römisch Velia genannt) emporblühte und durch den Dichter Xenophanes (gegen 527 v. Chr. geb.) gegründet worden war. Xenophanes negirte die Idee des Werdens, welche in der ionischen Philosophie aufgestellt worden, durch das ewige Sein, in welchem er den Begriff der Gottheit selbst er-

faßte. Bei seiner dialektischen Begründung des Pantheismus, wie die Lehre des Xenophanes zu bezeichnen ist, ging er von den Satz aus: „Aus Nichts wird Nichts“, und dies führte ihn zu der Behauptung, daß nur ein ewiges Sein existire, oder daß Alles Eins sei. Diese ewige, einheitliche und unveränderliche Substanz, die Alles ist und in der Alles ist, giebt dem Philosophen zugleich den Grund und Boden zu einer Kritik der nationalen Götter, die von ihm zuerst auf eine entschiedene und herbe Weise, besonders gegen die Götterdichtungen des Homer und Hesiod, geführt wird. Xenophanes schrieb sein Werk über die Natur in poetischer Form, und zwar im Versmaaß und der Sprache des Epos. Er soll sein Gedicht selbst als Rhapsode an öffentlichen Festen vorgetragen haben.

Die Lehre von dem Eins und Allen, die Xenophanes zuerst in großer geistiger Anschauung ergriffen hatte, wurde durch Parmenides zu ihrer eigentlichen dialektischen Entwickelung und Begründung gebracht. Er legte seine begeisterungsvollen Ansichten ebenfalls in einem Gedicht von der Natur nieder, in welchem er die Lehre vom reinen Sein entwickelte und zugleich das Naturleben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu construiren suchte.

Des Parmenides Schüler, Zenon, bildete darauf die Dialektik als eine eigene Wissenschaft systematisch aus. Die sophistische Disputirkunst nimmt hier aus den Bestrebungen des philosophischen Geistes heraus ihren Anfang. Der Drang der Eleaten, alle Erscheinungen der endlichen Welt, welche nicht der reinen und ewigen Substanz angehörten, in ihrer Nichtigkeit aufzuzeigen, begründete diese Kunst der Trugschlüsse, welche nachher in dem Geistesleben der Griechen eine so wichtige Rolle spielten.

Durch die Schüler Zenon's, namentlich durch Leu-

kippos, ging eigentlich eine jüngere Eleatische Schule hervor, welche gewöhnlich die physische oder atomistische genannt wird. Leukippos schloß sich der Lehre des Anaxagoras von den Atomen an, und verband damit die Annahme eines leeren unendlichen Raumes, wozu die Kraft der Bewegung hinzutritt. Diese drei sind die Grundprinzipien der Welt und alles Lebens. Die Seele selbst ist nichts als eine Vereinigung von runden Atomen.

Das Atomensystem bildete der heitere Demokritos von Abdera, der berühmte Reisende und Naturforscher, genauer und wissenschaftlicher aus, indem er die Atome nach ihrer Undurchdringlichkeit und Schwere, und die Kraft der Bewegung nach ihren verschiedenen Ursachen und Wirkungen bestimmte.

Diese Richtung der jüngeren Eleatischen Schule scheint aber ihre eigentliche Wurzel in Empedokles von Agrigent gehabt zu haben. Nach den Schilderungen, welche uns von der Persönlichkeit und den Thaten des Empedokles überliefert worden, müssen wir ihn als einen gewaltigen Geist erkennen, der auch äußerlich Großes und Wunderbares vollbrachte, und durch Bezwingung schädlicher Naturkräfte, Austrocknung von Sümpfen und ähnliche Leistungen den Ruf eines Wunderthäters im Alterthum gewann. Auch er dichtete, wie Xenophanes und Parmenides, in epischer Form ein großes Gedicht über die Natur, worin er nach einer Vereinigung aller Standpuncte der früheren Philosophen gestrebt zu haben scheint. Das ewige unendliche Sein der Eleaten bildete den Grund seiner Anschauungen, aber er bestimmt dies Sein zugleich als ein vierfaches nach den vier Elementen, Feuer, Luft, Erde und Wasser, denen er mythologische Namen, Zeus, Here, Aïdoneus und Nestis, giebt. Die Erde führt diesen Namen, weil er den Menschen überhaupt für einen abgefallenen Dämon ansieht,

der, aus dem Himmel verstoßen, in dieser finstern Höhle ein Leben der Buße vollbringt. In der vierfach getheilten Welt aber herrschen zwei Grundprinzipien, das gute und das böse; durch die Einwirkung des bösen Prinzips ist die Welt aus der Einheit, in der sie ursprünglich eine Kugel gebildet („den göttlichen Sphäros“), herausgerissen worden. Die Seele des Menschen aber betrachtete er als eine Vereinigung der vier Elemente, und nahm ihren Hauptsitz im Blute an. —

Zum Theil als eine Reaction gegen den immer weiter drängenden, verzehrenden und negativen Geist der Philosophen, zum Theil als eine Vollendung der Bestrebungen der Philosophie zu einer ächt menschlichen Vernunftlehre und einem reinen Humanismus, erscheint uns der große und weise Sokrates, aus Athen (geboren 470 oder 469 v. Chr.). Wir erblicken in ihm einen Gipfelpunct der antiken Weltbildung, insofern er der Auflösung des nationalen griechischen Bewußtseins, die er selbst betreiben und vollenden hilft, doch zugleich einen sittlichen Lebenshalt, die innere Kraft der Gesinnung und Würde der Persönlichkeit, überhaupt ein innerlich und äußerlich wohlgeordnetes, edeles und thatkräftiges Leben, dessen Förderung der Zweck seines Lehrens und Wirkens war, entgegenstellt. Den negativen Richtungen der Philosophen, besonders der Sophisten, in denen die Anmaßung des Wissens zu einer formalistischen und willkürlichen Zersetzung alles Inhalts ausgeartet war, stellte er das Wissen des Nichtwissens, welches er als seinen größten Ruhm von sich behauptete, gegenüber. Dies Wissen des Nichtwissens war die ihm eigene Ironie, welche die Grundform seiner geistigen Anschauung und seiner Wirkung auf die Bildung seiner Zeitgenossen war. Die Sophisten, welche er bekämpfen wollte, schlug er gewissermaßen mit ihren eigenen

Waffen, mit der Dialektik, welche er als das unwiderstehliche Organ seiner überlegenen Denkkraft nach allen Seiten hin handhabte, jedoch zu dem entgegengesetzten Zweck, wie die Sophisten, nämlich um eine reine, positive und thatkräftige Lebensgesinnung hervorzurufen. Im beginnenden Verfall einer ganzen Weltepoche stellte er ein Bild sittlicher Hoheit dar, und zeigte, wie der Mensch nur in seine eigene Brust zu greifen brauche, um darin das wahrhaft Göttliche und alle ewigen Mächte des Lebens zu finden. Sein Menschheitsideal war die Kalokagathie, das Schön- und Gutsein, worin er die harmonische Vollendung von Leib und Seele begriff, und wozu er eine eigenthümliche Tugendlehre aufstellte.

Sokrates erscheint uns in der Mitte eines großen Kreises strebender Geister, welche durch seine Lehre angezogen wurden und dieselbe nach verschiedenen Seiten hin theils im Leben ausbreiteten, theils wissenschaftlich fortbildeten. Unter diesen Sokratischen Schülern ragen vornehmlich Cebes, Aeschines, Xenophon, Simon, Kriton, Pyrrhon, als solche, welche mehr in praktischer Form die Geistesart des Sokrates fortpflanzten, hervor. Durch Aristippos aber entstand aus dem Sokratismus die Cyrenaische Schule, durch Antisthenes die Cynische, in welcher der witzige Sonderling Diogenes von Sinope und der Satirendichter Menippos sich besonders bemerklich machen. Durch Euklides aus Megara, welcher Grundelemente der Eleatischen Philosophie mit der Sokratischen Denkweise verband, ging die Megarische Schule hervor, welche die philosophische Dialektik auf die äußerste Spitze getrieben zu haben scheint, und ein bloßes Streitraisonnement daraus machte, darum auch die Eristische genannt. Mit ihr wesentlich verwandt war die Elische und Eretrische Schule, die beide gegen einander keine bedeutenden Unterschiede dar-

boten, und durch Phädon aus Elis und Menedemos aus Eretria gestiftet wurden. —

Der Sokratische Geist wurde zu seiner wahren Idealität vollendet durch Plato aus Athen (429 v. Chr. geb.). In diesem hohen Genius, in dem sich dichterische und philosophische Begabung um den Vorrang stritten, will sich die Auflösung des antiken Weltbewußtseins durch die Kraft des rein geistigen Gedankens und zugleich im Frieden und in der Harmonie der künstlerischen Form vollbringen. Der Kampf des philosophischen Bewußtseins gegen den nationalen mythischen Götterglauben hatte sich in Plato zu einem geistigen Monotheismus vollendet, in dem man mehrfach auch eine Vorahnung des Gedankens des Christenthums zu erkennen gesucht hat.

Diese Vorahnung des christlichen Gedankens war aber in Plato hineingetreten auf dem Wege derjenigen Ideenentwickelung, die ein unendlich Seiendes zu erkennen sich genöthigt sah. Das unendlich Seiende sind bei Plato die Ideen, und die sichtbare Welt ist nur das ewige Werden derselben. Die Idee erscheint hier schon als ein Mittler zwischen dem Geist und der Materie, und in der Einheit der Erkenntniß und Anschauung, die daraus hervorgehen will, kann der hellenische Polytheismus keine Stelle mehr finden. Das antike Ideal erscheint in Plato gebrochen, und der christlich Gedanke hat ihn überkommen zunächst als dies auflösende und gährende Element, welches das in das Endliche gekommene Unendliche ist, und in Plato entschieden als den Höhe- und Vernichtungspunct der alten Götterwelt sich hinstellt.

Dieser herandringende christliche Gedanke entzweite aber in Plato zunächst das ideale Selbstbewußtsein, zu dem er sich erhoben, mit der bildlichen und künstlerischen Vorstellungswelt seines Volkes, und man kann nicht annehmen, daß er sich

Abbild (ὁμοίωμα) der göttlichen Uridee (ἰδέα, παράδειγμα). Diese bloß mythische Entwickelung der Idee der Schönheit im Phädros wird im großen Hippias sogleich mit der Idee des Guten als Eins gesetzt, da das Schöne schon durch seine Mitabstammung aus den Urideen mit dem Guten und Wahren als Eines angenommen werden muß, und sonach in seinem Hauptzweck als eine Anleitung zur Tugend zu empfehlen ist, freilich durch die poetische Vermittelung des Eros, der durch das Schöne erweckt wird. Im Gastmahl erhalten wir durch die Rede der Diotima noch eine nähere Bestimmung über das Schöne, welches dort besonders im Verhältniß zu dem platonischen Begriff der Liebe betrachtet wird. Im Philebos aber scheint der größte Anlauf zu einer metaphysischen Begründung des Schönen genommen zu werden, indem in diesem Dialog das Wesen der Schönheit als die Einbildung der göttlichen Idee in das gewordene Sein betrachtet wird. Nach einer Stelle im Kratylos aber und in den Büchern über die Gesetze, ist die schöne Kunst deshalb mangelhaft, weil sie nicht auf die Erkenntniß der Dinge geht, und die eigentliche Wahrheit derselben, welches die philosophische ist, nicht in sich trägt. So langt Plato auch hier wieder bei dem Grundwiderspruch zwischen Bildlichkeit und Geistigkeit an, welcher alle Lebensgestaltung in dieser Zeit trennt und zerreißt*).

In der Platonischen Philosophie zeigt sich uns wenigstens in der Form, die sich darin das Denken giebt, das

---

*) Ausgaben der sämmtlichen Werke von Fr. Ast (Leipzig 1819—32), C. L. Chr. Schneider (Leipzig 1830—33), J. Bekker (Berlin 1816—18), G. Stallbaum (Gotha 1827) u. v. a. Einzelne. Dialoge von Fischer, Heindorf, Buttmann, Wolf. Deutsche Uebersetzung von Fr. Schleiermacher (5 Bände, Berlin 1804—10; neue Auflage 1827—28).

Bestreben, ein plastisches Element in der hellenischen Nationalbildung festzuhalten. Auch dies wurde durch den Vollender der griechischen Speculation, durch **Aristoteles** aus Stagira (384 v. Chr. geb.) aufgegeben, und statt der reichen dialogischen Gewandung des Plato tritt er uns mit der Weisheit, welche als der Niederschlag der ganzen hellenischen Cultur und Gesittung in ihm erscheint, in einer streng systematischen und wissenschaftlichen Form entgegen. Er war zwanzig Jahre hindurch ein Schüler des Plato gewesen, und hatte bei diesem Lehrer die dialektische Kraft des Geistes geübt und hervorgebildet. Als Erzieher Alexanders des Großen trat er alsdann zu dem Gipfelpunct des alten politischen Völkerlebens heran, indem er den Fürsten bildet, durch welchen die Staatenverhältnisse der antiken Welt zum letzten Mal durcheinandergeschüttelt und vor ihrem Ende noch zu einer Einheit zusammengedrängt werden. Was Alexander für das politische Leben der alten Welt war, das war Aristoteles für das geistige. Er faßte mit der überlegenen und Alles concentrirenden Kraft des philosophischen Gedankens den ganzen geistigen Thatbestand des *antiken* Lebens zusammen, und ordnete ihn nach dem *Begriff*, den er zuerst in seinen logischen Denkformen bestimmte. Der philosophische Gedanke tritt in Aristoteles als der Todtenrichter der antiken Geisteswelt auf. Neben dem Alles in sich aufnehmenden Weltreich des Alexander, steht die encyclopädische Philosophie des Aristoteles als dieselbe gewaltige Vereinigung und Durcharbeitung aller Elemente des Alterthums dar. Aristoteles entwirft den ersten Grundbau zu der Wissenschaft des Wissens, in welcher die Erkenntniß um ihrer selbst willen da ist, und in der sie den Begriff der Dinge aus den eigenen inneren Gründen derselben schöpft. Umherwandelnd im Säulengange des

Lyceums, lehrt er seine Philosophie, welche davon den Namen der peripatetischen empfängt.*)

In der Philosophie des Aristoteles war es auf die höchste Objectivität der Erkenntniß angekommen und dieselbe war auf allen Gebieten des Wissens systematisch gegliedert worden. Das denkende Individuum selbst ging dabei in seinem eigenen Gedankensysteme auf und sollte sein persönliches Eigenleben an die Allmacht des Begriffs abgeben. Dagegen kamen nach Aristoteles noch zwei neue philosophische Richtungen auf, welche wieder auf das persönliche Leben des Individuums zurückgingen und die rechte und glückliche Gestaltung desselben zum Hauptzweck des Philosophirens machten. Dies waren die epikureische und die stoische Philosophie.

Das System, welches Epikuros (337 v. Chr. geboren) in seinem Garten zu Athen vortrug, war eine individuelle Glückseligkeitslehre, die jedoch ihren wesentlichen Grund in der Vernunft und in der Freiheit sucht, durch welche allein die Schmerzlosigkeit und unerschütterliche Ruhe (ἀταραξία), welche als das Ideal des menschlichen Zustandes betrachtet wird, gewonnen werden können. Diese ethische Richtung seiner Philosophie gab ihr eigentlich ihre Bedeutung und ihre Ausbreitung. Der philosophische Theil seiner Lehre schloß sich der Eleatischen Physik und besonders der Lehre des Demokrit an.

Die Philosophie, welche Zeno aus Cittium in Cypern (um 340 v. Chr, geboren) in der Stoa zu Athen vortrug, hatte mit der epikureischen gewissermaßen das Uebereinstimmende: das wahre Glück des Individuums in der Unbe-

*) Ausgaben der sämmtlichen Werke von Fr. Sylburg (Frankf. 1584), J. Th. Buhle (Zweibr. 1791—1800), J. Bekker (Berl. 1831—1836). — Eine deutsche Uebersetzung wurde in Stuttgart (1835) begonnen, jedoch nicht vollendet.

wegtheit der Seele und in der Sicherung vor Leidenschaften und sinnlichen Eindrücken zu suchen. Die stoische Moral fällt daher mit der epikureischen gewissermaßen zusammen, indem beide das Glück und den Genuß als den Zweck des Menschen setzen. Doch erscheint bei den Epikureern die Tugend in diesem Sinne nur als ein bloßes Mittel, sich angenehme Empfindungen, d. h. das Glück, zu sichern. Bei den Stoikern aber gewinnt die Tugend an und für sich einen substantiellen Werth, indem sie als die Verwirklichung des absolut Guten die Uebereinstimmung der Vernunft mit der Natur darstellen soll. Die Philosophie des Zeno bestand aus Logik, Dialektik (Rhetorik), Physik und Psychologie. Die Welt ist ihm ein unaufhörliches Vergehen und Entstehen, indem sie aus sich selbst heraus durch das Feuer verbrennt und in den Flammen immer wieder ihre Erneuerung findet. Erschaffen ist die Welt aus der Urmaterie durch die Einwirkung Gottes, welcher zum Bindemittel aller Ursachen und Wirkungen in der Welt die Unabänderlichkeit des Fatums nahm. —

Dritter Abschnitt.

Die römische Literatur.

---

1. Der Charakter der römischen Literatur.

In den Römern sehen wir ein Volk von gewaltiger äußerer Organisationskraft, das sich in großartigen Schwingungen nach Außen hin entwickelt und seine Geistesbildung auf einem durchaus objectiven Grunde der Nationalität und des Staatsbegriffes vollbringt.

Wenn bei den Griechen aus der freien Entfaltung der menschlichen und volksthümlichen Individualität die Blüthe ihrer Kunst und ihrer Nationalbildung hervorging, so war es bei den Römern der objective Begriff des Staats, welcher auch alle geistigen Entwickelungen der Nation umspannte und aus dem alle Lebens- und Bildungsformen, alle Bethätigungen im Oeffentlichen, Literarischen und Häuslichen, gleichsam in einer systematischen Nothwendigkeit hervorgingen.

Dieser große römische Volkspragmatismus stellt uns eine durchaus weltliche und politische Nation dar, die weder auf den speculativen Tiefsinn des Mythus noch auf die

Zaubermacht der Plastik ihre Volksentwickelung stützt, sondern in der Alles praktisch und thatsächlich vor sich geht und in der die alte Religion selbst nur in Form einer verständigen Popularität und eines praktischen, gewissermaßen dem Staat einverleibten Rationalismus bestehen konnte. Die alte mythische Religionsanschauung erlebt im Römerthum ihre innerste kritische Zersetzung, wird zum Theil schon Gegenstand der antiquarischen Forschung und löst sich in sittlichen, politischen und polizeilichen Elementen, oder, so zu sagen, in der ausschließlichen Productivität des Staatswesens selbst, auf.

Mit dieser ungemeinen äußeren Thatkraft begabt, stellen die Römer doch nur gewissermaßen ein Volk aus zweiter Hand dar, indem sie ihre wesentliche Nationalstärke darin offenbaren, daß sie das Fremde sich aneignen, mit einer durchdringenden Schärfe verarbeiten, und nach dem nationalen Staatsbedürfniß umwandeln und neugestalten. So zeigt sich in der römischen Literatur dieser eigenthümliche und merkwürdige Schmelzungsprozeß, durch welchen die griechische Cultur in gangbarer römischer Staatsmünze ausgeprägt wurde.

Die Literatur und Dichtkunst stand bei den Römern nicht auf einem mythischen Volksgrunde und nahm auch demgemäß ihren Ursprung nicht aus einem mythischen Nationalepos her, wie bei den Griechen. Die römische Literatur wurde als eine Luxussache aristokratischer Nationalbildung gewissermaßen eingerichtet und in Form gebracht. Der Mann von Geist, Talent und Bildung konnte eigentlich in Rom nichts Höheres sein als Staatsmann, da es für die Poesie als solche durchaus keine volksthümlichen und nationalen Anknüpfungspuncte gab, aber auf dem Wege des Verstandesraisonnements war auch das Bedürfniß klar geworden, eine Literatur gewissermaßen als Zierde und

Schmuck eines ordentlichen und recht organisirten Staatshaushalts zu haben.

Das Herüberheben der griechischen Literatur in die nationalen römischen Formen mußte sich dazu um so mehr als zweckmäßig empfehlen, als der römischen Staatsgeschichte, selbst durch das Zurückgehen auf den griechischen Mythus eine weitere und umfassendere Vergangenheit gegeben wurde, und die nüchterne und rein verstandesmäßige Zusammendrängung auf den Moment der Gegenwart, welches der Charakter des römischen Nationallebens ist, durch die Verschmelzung mit griechischen Geisteselementen einzig und allein eine Ergänzung, Vertiefung und eine schönere Perspective erhalten konnte. Auf solchen Grundlagen mußte denn die römische Literatur in der Form sowohl wie in ihrem Wesen diesen absichtlichen, pragmatischen und zweckvollen Charakter gewinnen, dem alle höhere ideale Freiheit der Production fehlt und für den die nationelle Manier das eigentliche Gesetz der künstlerischen Darstellung ist.

---

2. Die dramatische Poesie der Römer.

Die Anfänge der römischen Literatur führen sich auf ländliche Festgesänge uud Nationallieder zurück, für die es ein eigenthümliches nationales Metrum in dem Saturnischen Vers (versus Saturnius) gab, Musik und Tanz begleiteten diese uralten Gesänge der Römer, in denen wir auch die ersten Elemente einer nationalen religiösen Liturgie zu erblicken haben. Wir sehen darin zugleich den ersten Beginn dramatischer Darstellung, da in diesen Mimen, durch die natürliche dramatische Beweglichkeit des römischen Charakters, bald auch Dialog und Doppelchöre

eingeführt wurden. So entstanden die Carmina Fescennina, die humoristische Hochzeitsspiele in Form von zwei Spielern oder von Doppelchören waren, oder die Carmina amoebaea, Wechselgesänge der Hirten, in überwiegend witziger Form, mit wiederkehrenden Refrains, und mit mimischem Ausdruck heraustretend. In diesen alten Mimen scheinen etrurische Volks- und Sprachelemente überwiegend gewesen zu sein.

Eine weitere Ausbildung der Mimen waren die Atellanen, lustige Volksspiele, welche ihren Namen nach der Oscischen Stadt Atellä in Campanien erhielten, und deren Gegenstände aus dem Kreise der gemeinen täglichen Wirklichkeit, besonders aber des ländlichen Lebens, hergenommen waren. Die dramatische Handlung war wohl noch wenig in ihnen ausgebildet; ebenso in den Saturae, Volkspossen, welche improvisirt wurden, und die bei dem römischen Volke so viel Anklang fanden, daß der allgemein verbreitete Sinn dafür zur Entwickelung des Drama's überhaupt wesentlich beitrug.

Die kunstmäßigere Gestaltung des römischen Dramas beginnt mit Livius Andronicus aus Tarent (um 240 v. Chr. geboren). Mit ihm fängt zugleich die Verpflanzung der griechischen Poesie auf römischen Boden an. Von einer feinen Verschmelzung griechischer und römischer Bildungselemente war jedoch noch nicht die Rede, sondern Livius Andronicus scheint seine Tragödie und Komödie noch geradezu aus dem Griechischen übersetzt zu haben.

Sein Zeitgenosse war Cn. Nävius aus Campanien, welcher den ersten punischen Krieg, in dem er selbst mitgefochten, in einem epischen Gedicht darstellte, seine Tragödien aber nach den Mustern des Euripides und Aeschylos dichtete, wobei er schon entschiedener auf die Durchführung

römischer Nationalformen an dem Angeeigneten und Fremden gehalten zu haben scheint.

Das römische Drama theilt sich auch schon früh in zwei bestimmte Klassen, je nachdem griechischer Stoff und griechisches Kostüm oder römischer Stoff und römisches Kostüm darin das überwiegende Element bilden. Von vorzugsweise griechischem Charakter sind die fabula crepidata (Tragödie) und die fabula palliata (Komödie). Die römischen Stücke bilden die fabula praetextata (eine Tragödie aus der römischen Geschichte) und fabula togata (Komödie aus dem römischen Volksleben). Diese letztere zerfiel in mehrere Untergattungen, in die Comoedia trabeata, von Melissus erfunden, und nur in gebildeten Kreisen spielend, Comoedia tunicata oder tabernaria, von Personen niedrigeren Standes handelnd, Comoedia planipedia (planipedaria), wo der Schauspieler mit bloßen Füßen auftrat, auch riciniata, von der Anwendung eines eigenthümlichen weiblichen Anzugs der Römer, der ricinia. —

Eine höhere practische und nationale Bedeutung gewann aber zuerst Q. Ennius, aus Rudiä in Calabrien (239 — 169 v. Chr.). Dieser Dichter besitzt schon eine vielseitigere und umfassendere Productionskraft und ein mannigfaches Wissen. Er bestrebt sich zuerst mit entschiedenem Bewußtsein einen ächt römischen Nationaltypus zu gestalten und wird dadurch der eigentliche Begründer der römischen Literatur. Seine Annalen sollten ein römisches Nationalepos im Sinne des homerischen werden. Als Dramatiker gab er nur Nachbildungen Euripideischer Stücke. Auch verpflanzte er in seinem Epicharmus zuerst einige Absenker der griechischen Philosophie auf römischen Boden.

Sein Schwestersohn war der Tragiker M. Pacuvius (221 v. Chr. geboren), von dessen zwölf Tragödien, die in einem erhabenen und pathetischen Stil gedichtet waren,

besonders der Ruhm von Antiopa und Dulorestes auf uns gekommen ist. Ein bei den Römern sehr beliebter Tragiker war auch Lucius Attius (172 v. Chr. geboren), der mehrere patriotische Tragödien schrieb, größtentheils aber die griechischen Tragiker mit Effect ausbeutete. Außerdem dichteten römische Tragödien M. Attilius, Titus Septimius, Ovidius Naso, Asinius Pollio, Cilnius Mäcenas, Cassius Parmensis, L. Varius.

Unter dem Namen des Seneca besitzen wir zehn Tragödien, die durch eine glänzende Rhetorik, durch ein Haschen nach kühnen Sentenzen und geschraubten Sätzen, und durch ein gewaltsames Bestreben, pikant, leidenschaftlich und interessant zu sein, den verderbten Geist der Kaiserzeit ausdrücken. Neun dieser Tragödien sind freie Bearbeitungen nach Euripides und Sophokles. Die stoische Philosophie schwellt die Sentenzen dieses Dichters zu langen bombastischen Gemeinsprüchen an, durch welche er Kraft der Gesinnung und großen Charakter verrathen will. —

---

3. Die römische Komödie.

Die Komödie der Römer, obwohl sie ebenfalls von der Nachahmung des Griechischen sich nicht losketten konnte und ganz im Geleise desselben arbeitete, versuchte doch mit einigen freieren Bewegungen das römische Volksleben selbst in sich aufzunehmen. Dies muß besonders von M. Accius Plautus aus Sarsina im Umbrien, einem Zeitgenossen des Ennius (184 v. Chr. gestorben) gesagt werden. Nachdem er früher Director einer Schauspielertruppe gewesen war, lebte er in dürftigen Verhältnissen als Arbeiter zu Rom, und schrieb in dieser Lage, in der er das Leben

der niederen Stände kennen zu lernen Gelegenheit hatte, seine ersten Lustspiele, die einen so bedeutenden Erfolg hatten, daß man ihn als Begründer einer neuen Gattung ansehen mußte, wie denn auch viele Stücke dieser Art (man zählt 130 **Fabulae Plautinae**) seinem Namen zugeschrieben wurden, die andern Dichtern angehören. Plautus beutete zwar auch die Griechen, besonders die jüngere Komödie derselben, aus, woher er auch manche griechische Worte und Wendungen in sein Lustspiel herübernahm. Aber er schmolz doch zugleich diese entlehnten Stoffe auf nationale Weise um und erfüllte sie mit einem durchaus volksthümlichen Witz, der uns oft das innerste Wesen des römischen Lebens schlagend beleuchtet. Seine Sprache ist frisch und kraftvoll aus dem Leben gegriffen, und entfaltet sich oft in kunstmäßiger großartiger Gliederung, der sich sein Metrum wie ein leicht hinwallendes Gewand anschließt. *)

Wenn Plautus das Volkslustspiel begründete, so hatte es dagegen Publius Terentius Afer aus Carthago (194 v. Chr. geboren) mehr auf das höhere gesellschaftliche Lustspiel abgesehen, das er nach den Typen der neueren griechischen Komödie zu gestalten suchte. Er besitzt nicht so viel Kraft der Erfindung und nicht so viel natürlichen Witz als Plautus, aber seine Sprache ist reiner und sorgfältiger im Stil der gebildeten Gesellschaft, und seine ganze Darstellung beruht auf einer ebenmäßig ausgebildeten Technik und einer vorherrschend ethischen Behandelung der Charaktere und Verhältnisse. Wir erhalten aus seinen correct

*) Ausgaben von J. F Gronov, F. H. Bothe, W. F. Schmieder, C. H Weise. — Uebersetzungen von G. G. J. Köpke (Berlin 1809—1820); Lateinisch und Deutsch mit Anmerkungen von J. Tr. L. Danz (Leipzig 1801—11).

gearbeiteten Stücken eine anschauliche Vorstellung von dem Lebenston der römischen Gesellschaft. *)

Neben Plautus und Terentius ist Cäcilius Statius aus Insubrien, ein Freund des Ennius, zu nennen, der ebenfalls nach den Mustern der neueren griechischen Komödie, besonders nach Menandros, arbeitete. Dasselbe gilt von L. Afranius, der in die griechische Komödie römische Charaktere hineinbrachte.

Mit diesen künstlichen und kunstmäßigen Komödienschreibern wetteiferten oft sehr glücklich die Dichter der volksthümlichen Atellanen, unter denen besonders Q. Novius und L. Pomponius Bononiensis, welchem letzteren witzige Parodieen und Volksschilderungen nachgerühmt werden, anzuführen sind.

Es fehlte auch nicht an Dichtern, welche dem römischen Volksdrama selbst eine höhere kunstmäßige Form und Sprache zu geben versuchten, wie Cn. Matius, welcher die Gattung der Mimijamben aufbrachte, der witzige Ritter D. Laberius, und Publius Syrus, an dessen Mimen der moralische Ton und die Sentenzenfülle gerühmt werden. —

---

4. Die epische Poesie der Römer.

Die Form künstlicher Aneignung und Herüberbildung, welche die ganze römische Literatur an sich trug, mußte

---

*) Ausgaben von Rich. Bentley (Cambridge 1726), Bothe, Klotz. — Deutsche Uebersetzungen von Schmieder (Halle 1794), Chr. V. Kindervater (Jena 1799—1800), Köpke (Leipzig 1805), F. H. von Einsiedel (Leipzig 1810), der eine metrische Bearbeitung des Terenz für das deutsche Theater versuchte.

vorzugsweise in derjenigen Dichtungsart, welche bei andern Völkern unmittelbar im Naturleben des Volkes ihre Wurzel zu haben pflegt, nämlich im Epos, hervorstechen. Der Versuche des Nävius und Ennius, römische Nationalbegebenheiten zur Grundlage epischer Dichtung im Stil des Homer zu machen, ist schon gedacht worden. Nach den Mustern der griechischen Epik arbeitete mit besonderer Gewandtheit und Belesenheit P. Terentius Varro (116 bis 127 v. Chr.), dem es in seinen Nachbildungen glänzend gelang, die nationale Ueberlieferung und den patriotischen Römergeist mit dem griechischen Mythus zu verschmelzen und in dieser künstlichen Combination die Norm für ein römisches Nationalepos hinzustellen.

Die höchste Vollendung dieser Combination sehen wir dann durch Publius Virgilius Maro (70 v. Chr. geboren) erreicht. Seine Aeneis, in zwölf Büchern, worin der Trojaner Aeneas als der Stammvater des römischen Volkes verherrlicht wird, ist eine ungemein kunstvoll und elegant gearbeitete Mosaik griechischer Poesie, die nach dem nationalen römischen Bedürfniß verarbeitet und zugespitzt ist. Diese Romanisirung des Homer, die ebenso sehr eine gelehrte wie eine poetische Arbeit zu nennen, ist aber nicht sowohl eine Nachahmung homerischer Darstellungs- und Sinnesweise, als vielmehr eine Verwandelung derselben in römische Manier und in die Formen eines raffinirteren und zum Theil überbildeten Geschmacks. Die glänzende und mit meisterhafter Kunst ausgearbeitete Diction und Sprache, die lebendigen, hier und da an Affectation gränzenden Ausbrüche der Empfindung, und die kühnen dramatischen Wendungen, welche der Dichter seinen Charakteren zu geben versteht, gehen weit über das Wesen des Epos und über die Gränze homerischer Einfalt und Naturwürde hinaus. Wenn Virgil in seiner Aeneis, ungeachtet vieler einzelnen

poetischen Schönheiten derselben, uns mehr wie ein Rhetor erscheint, der in einer Kunstschule einen trefflich ausgearbeiteten und harmonisch abgerundeten Vortrag über einen aufgegebenen Gegenstand hält, so zeigen ihn uns seine anderen Arbeiten, die Bucolica, in 10 Eclogen, und die Georgica, in 4 Büchern, bei weitem mehr als selbständig schaffenden Dichter, wenn er auch in dem ersten Werk die Idylle des Theokrit nachahmt, und in dem andern auf Befehl des Mäcenas es unternimmt, ein Lehrgedicht von dem italischen Landbau zu schreiben, worin er wissenschaftliche Kenntniß der Natur, zum Theil aus den Griechen entlehnt, mit freier Naturbegeisterung und frischer Landschaftsmalerei verbindet. *) —

Die Fortbildung des römischen Epos geschah durch M. Annaeus Lucanus, der durch seine Pharsalia berühmt wurde, durch C. Silius Italicus, Verfasser der Punica, C. Valerius Flaccus (Argonautica), P. Papinius Statius, ein Improvisator, der eine Achilleis und Thebais nach griechischen Vorbildern dichtete. —

Eine größere Selbständigkeit des Schaffens legten die Römer in dem didactischen Epos an den Tag, in dem sie zwar auch griechische Muster, namentlich die Lehrdichter in Alexandria, vor Augen hatten, worin sie jedoch zugleich in eigenthümlicher geistiger Freiheit das Product einer durchbildeten Gesinnung und Lebensanschauung darstellten. Die bedeutendste Dichtung dieser Art ist von T. Lucretius Carus (95—51 v. Chr.), welcher von der Natur der Dinge in 6 Büchern schrieb. Dieser körnige und geistig tapfere Dichter strebte mit wahrhaft römischer Nationalkühn-

*) Ausgaben von Nicol. Heinsius (Amst. 1664), P. Burmann (Amst. 1746), C. G. Heyne (Leipzig 1767, 88, 1800), Wunderlich und Ruhkopf. — Deutsche Uebersetzung von J. H. Voß (Braunschweig 1821).

heit die Grundfragen des Lebens zur Entscheidung zu bringen. Er stützte seine Anschauungen über den göttlichen und menschlichen Zusammenhang der Dinge auf die Philosophie des Epikur und die Naturansicht des Empedokles Diesen speculativen Elementen suchte er Form, Schwung und Zauber der Poesie zu verleihen. Dies Gedicht ist gewissermaßen als ein Abschluß der Weltanschauung der alten Zeit zu betrachten, indem die darin ausgeprägten Lehren und Gesinnungen die in der Auflösung begriffene Menschheitsperiode des Alterthums darstellen, welche Lucrez kurz vor der Erscheinung des Christenthums so gründlich und erschöpfend in ihrer Entleerung von allem göttlichen und geistigen Inhalt charakterisiren hilft. Der Verfall des antiken Lebens stellt sich am entschiedensten in dieser naturalistischen Weltanschauung hin, welche Lucrez in seinem philosophischen Gedicht gewissermaßen in ein System gebracht hat. Im vierten Buche entwickelt der Dichter auch jene eigenthümliche Bildertheorie des Epikur, welche alles Wesen der Dinge und den Geist selbst nur in körperlicher Zusammensetzung erkennt, und worin der Materialismus, in welchem das Leben der Alten verendete, sein vollendetes Bekenntniß ablegt. Die Objectivität der Antike, welche ihr Gott verlassen hat, will auf dieser ihrer äußersten Spitze gar keine geistige Anschauung und Erkenntniß der Dinge mehr zulassen. *)

Andere Lehrdichter waren Aemilius Macer, ein Freund Virgil's und Ovid's, der über Vögel, Kräuter u. a. schrieb, Cäsar Germanicus (Aratea), Gratius Faliscus, dessen Lehrgedicht über die Jagd (Cynegeticon) die erste poetische Darstellung dieses Gegenstandes ist.

In gewissem Betracht ist auch P. Ovidius Naso

---

*) Ausgaben von Wakefield, Eichstädt, Forbiger. — Deutsche Uebersetzung von K. L. von Knebel (2. Ausg. Leipzig 1831).

(geboren 43 v. Chr.) unter die didactischen Poeten zu rech-
nen, obwohl seine ächt dichterische Persönlichkeit, die alle
von ihm behandelten Gegenstände beherrscht, seinen Darstel-
lungen immer einen freien, individuellen und vorherrschend
lyrischen Charakter aufdrückt. Auf einer vielseitigen geisti-
gen Bildung ruhend, eine hohe poetische Begabung mit
rhetorischer und dialectischer Kunst versetzend, weiß er glän-
zende und üppige Gebilde der Phantasie zu erzeugen, denen
es zwar innerlich ganz und gar an einem gediegenen, tie-
fen und sittlichen Kern gebricht und an allen den kräftigen
und mannhaften Eigenschaften, welche sonst den römischen
Charakter bezeichnen. Aber dafür hat er liebliche und ver-
buhlte Träumereien, glänzende Einfälle, und die sinnigsten
Tändeleien einer immer angeregten glühenden Einbildungs-
kraft. Die innere Verderbniß des Augusteischen Zeitalters
hat er in anmuthigster Form meisterhaft wiedergespiegelt.
Gerade in diesem Schlamm, auf dem er mit Behagen steht,
bewegt er sich mit der liebenswürdigsten Virtuosität auch
als Dichter. Der eigentliche Mittelpunct seiner Poesie ist
die Liebe, welche er sowohl in eigenen Lehrgedichten über die
Kunst der Liebe und ihre charakteristischen Erscheinungen und
Kunstgriffe, (Amores, Ars amandi, Remedia Amoris)
als auch in Episteln der berühmtesten Vertreter der Liebe
(Heroiden) behandelte. Sein ausgearbeitetstes Werk wur-
den aber die Metamorphosen, ein anmuthiges und ächt
poetisches Fabelbuch, in welchem die Verbindung der grie-
chischen Mythenwelt mit den lateinischen Ueberlieferungen
in glänzender Form gelungen. In dieser ungemein glück-
lichen Darstellung hat er eine poetische und volksthümliche
Schmelzung der antiken Mythologie vollbracht, und ihr darin
eine flüssige Ueberlieferung gegeben, welche bis in die spä-
testen Zeiten hinein gegolten und verbreitet wurde. Den
nationalen Fest- und Götter-Cultus beschrieb er trefflich

und nach eigenthümlichen Quellen in seinen Fasti, aus denen man heut am anschaulichsten und gründlichsten die Religion der Römer in ihren Elementen und Formen kennen lernen kann. In seiner Verbannung, welche er sich durch wenig aufgeklärte Verhältnisse zuzog, schrieb er die empfindungsreichen und wehmüthigen Tristia und die Epistolae ex Ponto. Auch als dramatischer Dichter versuchte er sich mit einem Trauerspiel Medea *).

5. Die lyrische Poesie der Römer.

Die römische Lyrik war, wie die andern Zweige der römischen Poesie, vorherrschend Uebersetzungsproduct, und Product künstlicher Bildung und Aneignung. Das eigentliche Lied, die Ode, die Elegie, erscheinen fast ganz und gar als fremde Blüthen, von geschickter Hand gepflegt und mit Zierlichkeit nationalen Zuständen angepaßt. Dagegen bilden sich in zwei andere Dichtungsformen, in die Satire und das Epigramm, politische und historische Nationalmomente hinein, und geben dadurch zu bedeutenderen charakteristischen Leistungen Anlaß.

Das römische Lied, das Carmen, erhielt durch C. Valerius Catullus (86—49 v. Chr.) ihre erste kunstmäßige Ausbildung. Die Poesie des Catull ist überwie-

*) Ausgaben seiner sämmtlichen Werke von Nic. Heinsius, Pet. Burmann, Fischer, Mitscherlich, Jahn. — Die „Metamorphosen", übersetzt von Rode (Berlin 1791) und J. H. Voß (Braunschweig 1798); die „Fasten" von K. Geib (Erlangen 1828).

gend erotischer Natur, und hat in dem feurig dargelegten Liebesverhältniß zur Lesbia eine dramatische und dialectische Beweglichkeit des Gefühls, die sich in dem Umschlagen der Liebe in Haß wirkungsreich ausspricht. Reich und mannigfaltig in seinen metrischen Formen, immer anmuthig und zierlich in seiner Darstellung, entbehrt dieser Dichter doch fast aller selbständigen Erfindung, indem er seinen inneren Gedankenaufwand aus den Griechen bestreitet *).

Den größten römischen Lyriker erblicken wir in Q. Horatius Flaccus (65—8 v. Chr.). In diesem Dichter vereinigt sich griechische Kunstbildung und Lebensweisheit mit römischer Weltlichkeit und patriotischer Nationalbegeisterung. Er stellte in seinen Gedichten ein leichtes und graciöses Gemisch von Humanität und Ironie, von poetischer Begeisterung und weltmännischer Klugheit, eine wahre Verschmelzung von Dichter und Weltmann, dar, und wurde auf dieser umfassenden und vielseitigen Grundlage dieser populairste Dichter der alten Welt, der noch das ganze Mittelalter hindurch in aller Gebildeten Munde lebt und dessen Sentenzen als Orakelsprüche der Lebensweisheit galten. Sein Charakter hat nicht die republikanische Größe und Gediegenheit der früheren Zeiten Roms, aber in der feinen Berechnung, mit der er sich der Augusteischen Hofwelt anpaßt, zeigt er eine anmuthige und gediegene Haltung des Wesens, eine überlegene Beurtheilung der Sitten seiner Zeit, tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens, und die ächte Laune eines Weisen. Der literarische Eklektizismus Roms hatte in dem Dichter Horaz seinen größten

*) Ausgaben von F. G. Döring, J. Sillig. C. Lachmann u. a. — Deutsch im Auszuge von Ramler (Leipzig 1793), Schwenck (Frankf. 1829).

Meister und feinsinnigsten Virtuosen gefunden. Durch das große Schmelzungstalent, das er besaß, schied er aus der ganzen dichterischen, literarischen und philosophischen Cultur der Vergangenheit das Beste und Passendste aus, und machte davon diese klare und metallhaltige Composition, der in der Vollendung der Form zugleich ein gewisser Adel nicht abzusprechen ist. So übersetzt er auch den griechischen Epikureismus nach den Elementen, die er zum populairen Gebrauch von ihm aufnehmen kann, auf seine und sorgfältig abgewogene Weise in die römische Urbanität. Horaz repräsentirt gewissermaßen die äußerste Gränze der antiken Kunstbildung, und hat für dies Ende der alten Kunst und Cultur dieselbe universale Bedeutung, wie Homer für den Anfang, mit dem er auch den Ruhm der nachfolgenden Jahrhunderte in gleichem Maaße getheilt hat. Seinen eigenthümlichen menschlichen Charakter und seine geistige und literarische Stellung zu seiner Zeit, in der wir ihn namentlich als den Mittel- und Blüthepunct des literarischen Roms ansehen müssen, hat er am meisten in seinen Satiren und Episteln, den originellsten und bedeutendsten Producten seiner Muse, ausgeprägt. In seinen Oden und Epoden, die durchgängig nach griechischen Mustern gearbeitet sind, tritt das patriotische und nationale Element oft mit großer Energie hervor, das erotische zeigt sich dagegen in der Regel als das unbedeutendere und werthlosere. In seiner Epistel an die Pisonen (de arte poetica), welche theilweise in den Charakter der Satire verfällt, beweist er die tiefste Kenntniß der antiken Literatur, und zugleich sein Streben, als Reformator der nationalen Poesie eine neue Aera heraufzuführen *). —

*) Ausgaben von D. Heinsius, R. Bentley, F. H. Bothe. — Deutsche Uebersetzungen: Horazens Werke, von J. H. Voß

Nach der Bedeutung eines eigenthümlichen, von griechischen Vorbildern unabhängigen Dichters strebte Albius Tibullus (um 30 vor Chr.), welcher gewöhnlich der Vater der römischen Elegie genannt wird, die er in gefälliger und einfacher Form, jedoch mehr zierlich als tief in der Empfindung, ansprechend in seinen erotischen Malereien und Ergießungen, welche er vornehmlich zwei Damen, der Delia und der Nemesis widmet, besonders glücklich aber in idyllischen und landschaftlichen Schilderungen, anbaut. Als seine Vorgänger in der Elegie können zum Theil Catullus (elegia de coma Berenices, nach Kallimachos), vornehmlich aber Cn. Cornelius Gallus, C. Helvius Cinna und C. Valgius Rufus, von deren Elegieen aber nichts übrig geblieben, betrachtet werden. Das dritte Buch der Elegieen des Tibullus wird aber von Vielen einem Freigelassenen, Namens Lygdamus (nach Andern auch dem Cassius Parmensis) zugeschrieben *).

Weicher, gluthvoller, aber auch mehr wollüstig verschwimmend sind die Elegieen des Sextus Aurelius Propertius (52 — 16 v. Chr.). Seine Gedichte sind Ergüsse eines zärtlichen, in glücklicher und qualvoller Liebe zur Cynthia befangenen Herzens, und zugleich Pro-

---

(Heidelberg 1806), E. Günther (Leipzig 1830). — Horaz Satiren, übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen von C. M. Wieland (zuerst Leipzig 1786—94). — Horaz Oden, übersetzt von A. F. van der Decken (Braunschweig 1838), C. W. Binder (Stuttgart 1831), C. F. Preiß (Leipzig 1805—7).

*) Ausgaben von Ch. G. Heyne (Leipzig 1755, 3. Ausgabe von Wunderlich, Leipzig 1817), Husche, Bach, Lachmann, Dissen. — Deutsche Uebersetzungen: Tibull und Lygdamus, übers. und erklärt von J. H. Voß (Tübingen 1810), F. G. von Strombeck (Göttingen 1825), Fr. W. Richter (Magdeburg 1831).

ducte griechischer Studien, von denen er sich zuweilen in einzelnen Wendungen einen gelehrten Anflug zu geben liebt *).

---

6. Die römische Satire.

Bei weitem nationaler als die Elegie hat sich in der römischen Poesie die Satire gestaltet, die, wie Horaz selbst angiebt, zuerst durch den Ritter C. Lucilius aus Suessa in Campanien (geboren 148 v. Chr.) begründet und von ihm zu einem Werkzeug der Geißelung seiner Zeitgenossen in ihren öffentlichen und häuslichen Sitten gemacht wurde. Die Satiren des schon früher erwähnten Terentius Varro scheinen den Uebergang zur Ausbildung einer eigentlichen Kunstform in dieser Gattung gemacht zu haben. Dese Kunstform stellte Horaz in seinen Satiren in äußerer und innerer Vollendung dar. Seine Satiren bezeichneten aber schon durch den Namen der Sermonen, welchen er ihnen beilegte, den verallgemeinerten Typus, welchen diese Gattung unter den Händen des Horaz empfing, indem sie bei ihm mehr die Bedeutung eines moralischen Lebensbildes, einer ethischen Charakterzeichnung hat.

Einen tieferen und mächtigeren Strafton stimmte in der Satire Aulus Persius Flaccus (34—62 nach Chr.) an, der sich in der Form nach Lucilius und Horaz gebildet, in seiner Richtung aber den Geist der stoischen

---

*) Ausgaben von Broukhuis, Kuinoel, Lachmann, Paldamus, Jacob, Hertzberg. — Deutsch von Knebel (Leipzig 1798) und J. H. Voß (Braunschweig 1830).

Philosophie in tiefernster und kraftvoller Polemik auf die verderbten Zustände Roms anwandte. In ihm zeigt sich ein schroffer, starker, in einsames und tragisches Dunkel sich einspinnender Geist, der auch seinen poetischen Formen diesen absichtlich ungefügigen und unharmonischen Ausdruck giebt *).

Leichter und beweglicher tritt Decimus Junius Juvenalis (unter Claudius zu Aquinum geboren) mit seinen Satiren auf. Er hat sich in denselben gewissermaßen eine vollständige Abspiegelung des Lebens und der Zustände seiner Zeitgenossen zur Aufgabe gemacht, und so ladet er alle Stände und alle Charaktere vor sein Forum. Er giebt uns eine reiche Gallerie römischer Charakterbilder, die er in künstlerischen und correcten Formen, und zugleich mit hohem satirischem Pathos hinstellt. Die rhetorische Bildung, auf welcher Juvenal ruht, giebt auch seiner poetischen Darstellung auf der einen Seite manches Kalte, auf der andern ein absichtliches Streben nach Effect und künstlichen Schlaglichtern **).

Hier ist auch wohl der berüchtigte Titus Petronius, der Günstling des Nero und Anordner (arbiter) der üppigen und frechen Lustbarkeiten dieses Kaisers, anzuführen. In seinen uns nur sehr verstümmelt erhaltenen Satiren (Satiricôn libri) hat er etwas Großartiges in der Unverschämtheit geleistet, mit der er die Blößen des sittlich zerrütteten Roms aufdeckt. Seine Darstellungen dieser Ver-

*) Ausgaben von Casaubonus, König, Passow, Weber, Plum. — Deutsche Uebersetzungen von Passow, mit lateinischem Text (Leipzig 1809). Fülleborn (Züllichau 1794), Nasser (Kiel 1807), Wagner (Lüneburg 1811), Donner (Stuttg. 1822).

**) Ausgaben von Henninius, Ruperti, Achaintre (Paris 1810), Weber (Wien 1825). — Deutsche Uebersetzungen von K. Fr. Bahrdt (Dessau 1781 u. flgd.), Haugwitz (Leipzig 1818), Donner (Tübingen 1821).

derbtheit sind zügellos, aber zugleich so naturwahr und in großem Stil ausgeführt, daß man die lastervolle und der heftigsten Reizmittel bedürfende Wirklichkeit der römischen Kaiserzeit lebendig vor sich sieht*).

In gewissem Betracht kann auch A. Lucius Apulejus, ein Afrikaner von Geburt (um 120 nach Chr.) hier angeführt werden, indem sein Roman, der sogenannte „goldene Esel" (Metamorphoseos sive Fabularum Milesiarum de asino libri XI.), theilweise auch der satirischen Gattung angehört, und zur Unterhaltung der überreizten und übersättigten vornehmen Welt Roms, für welche er schrieb, bestimmt war**).

Das flüchtige Kind der Satire, aus der Modeliebhaberei an der satirischen Gattung hervorgegangen, ist das Epigramm, das in der römischen Poesie durch M. Valerius Martialis aus Bilbilis (unter Domitian) zuerst geschaffen und ausgebildet wird. Seine Epigramme machen den Eindruck von leichten Impromptus, und benutzen mit schlagfertigem Witz und glücklicher Combination den Moment der Gegenwart, den sie auch in seiner sittlichen Blöße mit aller Frechheit enthüllen***).

---

*) Ausgaben von Burmann (Amsterdam 1743) und Anton (Leipzig 1782). — Deutsche Uebersetzungen von Heinse (Schwabach, angeblich Rom, 2 Bde., 1773) und Gröninger (Berlin 1796; dies Buch wurde confiscirt nnd verbrannt, und erschien darauf wieder, ohne Namen des Verfassers, Blankenburg und Leipzig 1798).

**) Deutsch von Rode (2 Bde., Dessau).

***) Ausgaben von Peter Scriverius, Schrevel (mit Anmerkungen von J. Fr. Gronov), Lemaire (Paris 1825). — Deutsch im Auszuge von Ramler (Leipzig 1787—91). Eine purificirte Uebersetzung von Willmann (Köln 1825).

7. Die Fabel und Idylle.

Beide Dichtungsarten, die in einem eingebildeten Naturleben ihren Kreis haben, laufen eigentlich dem unmittelbar praktischen Wesen des römischen Nationalgeistes zuwider und haben darum auch nur geringe Pflege und Ausbildung bei denselben gefunden.

Phädrus, ein Freigelassener des Augustus, giebt in jambischer Form eine Sammlung äsopischer Fabeln heraus, von denen später Avianus 42 in Distichen bringt. Sie scheinen zur Unterhaltung der geringeren Klassen von Roms Bevölkerung bestimmt gewesen zu sein, wodurch sich auch manches Eigenthümliche in Vortrag und Sprache bei ihnen erklärt. Die Abfassung dieser Fabeln, die bald als untergeschoben, bald als vielfach verfälscht betrachtet worden sind, ist immer mit einigem Dunkel umgeben gewesen*).

---

8. Die römische Geschichtschreibung.

Die Geschichtschreibung ist das eigentlich nationale Talent der Römer und bildet darum auch die bedeutendste und glanzvollste Seite ihrer Literatur, wo der eigene Lebensstoff sich unmittelbar verarbeitet und die innerste National- und Staatsentwickelung aus sich selbst heraus eine originale künstlerische Form der Darstellung und Ueberlieferung sich erzeugt.

---

*) Ausgaben von P: Burmann, Heusinger, Schwabe, Litze, Orelli.

Die römische Geschichtschreibung beginnt mit den alten Annalisten, welche nur an einem einfachen Faden den historischen Stoff aufreihen und weder politische noch künstlerische Motive ihrer Darstellung kennen. Die bedeutendsten Namen dieser Annalisten sind Q. Fabius Pictor, L. Cincius Alimentus, L. Cornelius Sisenna, Piso u. a. Als ein Uebergang von der bloß annalistischen Behandlung der Geschichte zu einer gesinnungsvolleren und die Nationalzustände tiefer erfassenden Historik, scheint der große charaktervolle M. Porcius Cato Censorius aus Tusculum (236—150 v. Chr.) in seinen Origines bezeichnet werden zu können.

Die planmäßigere, in der Form ausgebildetere Geschichtschreibung nimmt eigentlich erst mit Julius Cäsar (100—44 v. Chr.) ihren Anfang, dessen memoirenartige Darstellungen, namentlich de bello gallico, den frischen Reiz des geschichtlichen Erlebnisses haben und in einer ansprechenden Offenheit der Gesinnung, wie in klarer und anmuthvoller Sprache gehalten sind. Seine anderen Bücher de bello Alexandrino, Africano und Hispaniensi sind schon im Alterthum mehrfach für unächt erklärt worden.

Der wahre literarische Charakter des Cornelius Nepos (unter Augustus gestorben) kann nicht mehr recht erkannt und beurtheilt werden, da seine größeren historischen Arbeiten (Chronicorum libri und vitae virorum illustrium) verloren gegangen, während dagegen die noch erhaltenen, ihm zugeschriebenen vitae excellentium imperatorum für das schlechte Machwerk einer späteren Zeit anzusehen sind.

Eine höhere Kunstform in der Geschichtschreibung erstrebt zuerst C. Sallustius Crispus (85 v. Chr.), der in seinen Historiae (von denen wir nur noch Fragmente besitzen) und in dem Bellum Catilinarium und Bellum Jugurthinum sich eine eigenthümliche Technik der Darstellung

geschaffen, indem er einen energischen und ganz in die Fülle der Gegenwart getauchten Stil mit alterthümlichen Wendungen, gräcisirenden Sprachformen und dichterischen Licenzen mischt und darin ein feinsinnig abgewogenes Maaß beobachtet. Er drängt seinen Stoff zu mächtigen dramatischen Gruppen zusammen, entfaltet mit psychologischem und politischem Tiefblick die handelnden Charaktere in ihren innersten Beweggründen, und stellt sich in seiner Auffassung und Beurtheilung der Ereignisse auf den erhabensten, alles Gemeine seiner Zeit abweisenden Standpunct. Wie sehr man auch seine eigene Sittlichkeit im Alterthum selbst verdächtigt hat, so läßt er doch in der Behandlung der Geschichte seiner Zeit überall nur den edelsten und höchsten Gesichtspunct walten *).

Nach einer mehr objectiven Darbildung der historischen Thatsachen strebt Titus Livius aus Patavium (59 v. Chr. geboren). Er behandelte in seinen Historiae romanae in 142 Büchern die Geschichte des römischen Staats, von Erbauung der Stadt Rom bis zum Tode des Drusus (10 v. Chr.), und zeigte darin das vorherrschende Streben nach einer behaglichen und anmuthigen Popularität, welche, die Mitte haltend zwischen strenger politischer Ansicht und poetischer Formung, der Unterhaltung eines größeren Leserkreises sich zu bestimmen scheint. Bei dieser Popularität ist er doch genau und correct in seiner Darstellung, zwar mehr rhetorisch als eigentlich künstlerisch, aber oft reich in der Schilderung und Malerei, durch welche er die lebendigsten Wirkungen hervorzubringen versteht. Die historische Kritik vermischt sich bei ihm gern mit der Volkstradition, der er

*) Ausgaben von G. Corte, Müller, Gerlach, Kritz. — Deutsch von J. C. Schlüter (Münster 1806—7), C. L. Woltmann (Prag 1814) C. F. von Strombeck (Göttingen 1817.)

durch Aufnehmen mancher populairen Glaubens- und Sagens-Elemente, welche ihn selbst in den Verdacht des Aberglaubens gebracht haben, mehr schmeichelt, als der historische Verstand gestatten möchte. Diesem Historiker geht der eigentlich weltgeschichtliche und politische Charakter der Geschichtschreibung ab, und er hat dafür nach dem rein humanen gestrebt, der aber auch oft nur als eine in besonderen Eigenheiten sich gefallende, kleine Particularität erscheint, welche mit dem bekannten (von Asinius Pollio erfundenen) Ausdruck auch als die Pativinität des Livius bezeichnet wird *).

Unbedeutender erscheinen neben ihm Trojus Pompejus, der unter Augustus eine Weltgeschichte in 44 Büchern schrieb (durch den dürftigen Auszug des Justinus, 160 nach Chr., fortgepflanzt), und C. Vellejus Paterculus, der am kaiserlichen Hofe des Tiberius lebte und seine Römische Geschichte mit der Leichtigkeit eines Hofmannes schrieb, der mit Allem rasch fertig zu werden versteht. Er macht wenigstens einen angenehmeren Eindruck als Valerius Maximus, der unter Tiberius in einem schlechten Stil und ohne allen Geist und Geschmack allerlei merkwürdige Begebenheiten und Anekdoten aus der Weltgechichte bunt zusammengestellt hat.

Ueber Person, Zeit und Werth des D. Curtius Rufus, welcher die Thaten Alexanders des Großen beschrieben, (de rebus gestis Alexandri M. l. X.) ist viel gestritten und gezweifelt worden, und Einige haben in seiner romanartigen Geschichte sogar ein Product des Mittelalters erkennen wollen. Wie wenig historischen Charak-

*) Ausgaben von J. F. Gronov, Drakenborch, J. Bekker, Alschefski, Moeller. — Deutsch von J. Ph. Ostertag (Frankf. a. M. 1790—98, von E. Heusinger (Braunschweig 1821).

ter aber auch seine Darstellung haben mag, so ist ihr doch ein leichtfließender und beweglicher Ausdruck und die Kunst zu unterhalten und zu spannen, nicht abzusprechen *).

Den größten Geschichtschreiber des alten Roms haben wir aber in C. Cornelius Tacitus (59 oder 47 nach Chr. geboren) zu betrachten. Ein Genius von wahrer Hoheit und durchdringender Schärfe, bewacht er das fortschreitende Verderben und die innere Zerrissenheit der römischen Kaiserzeit, und läßt in seiner Darstellung jenen tragischen Zorn, die satirische Wehmuth und den vernichtenden welthistorischen Spott aus, welche die größte und edelste Römerseele charakterisiren. Seiner Bildung nach ruhte Tacitus auf umfassenden Studien und Anlagen, er war mit der Poesie der alten Welt vollkommen vertraut, hatte Rechtswissenschaft und Beredtsamkeit studirt, war unter Vespasian in den Krieg gezogen und mit den ersten öffentlichen Staatsämtern betraut worden. So war er in allen Richtungen seiner Zeit heimisch und ansässig, überall drang sein richtender und gerechter Blick hin, und erschloß die Tiefen der Charaktere und Verhältnisse in ihren verborgensten Triebfedern. Seine Darstellungen der römischen Geschichte, die er in den Historien (historiarum libri V., von Galba bis Domitianus) und in den Annalen (vom Tode des Augustus bis Nero, in 16 Büchern, von denen uns nur die ersten Bücher vollständig, die übrigen verstümmelt und bruchstückartig erhalten) gab, haben mit dem Wesen einer objectiven, in antiker Art einfach aus dem Gegenstand sich hervorspinnenden Geschichtschreibung nichts gemein. Der historische Stoff erscheint hier vielmehr in die Hand einer übermächtigen Subjectivität gegeben,

---

*) Ausgaben von Freinsheim, Snakenburg, Zumpt. — Deutsch von Ostertag, Frankfurt 1799.

welche in der Weise, wie sie ihn verarbeitet und combinirt, am meisten ihre eigene Weltanschauung und Zeitansicht darin zur Geltung zu bringen strebt. Tacitus schreibt seine Geschichte, wie der Dichter seine Tragödie schreibt, deren Personen und Thaten er innerlichst in seinem schaffenden Geist abgewogen und die er nur unter der bestimmten und berechneten Beleuchtung der Schicksalsidee, die sich an ihnen verwirklicht zeigen soll, in Handelung treten läßt. So hat sich Tacitus, von diesem seinem Gemüths- und Zeitstandpunct aus, zugleich eine eigenthümliche Sprache und Stilweise geschaffen, in der diese schlagartigen Wirkungen des Gedankens und der Ironie sich ihre volle Genugthuung bereiten können, und wo das stilldüstre Flackern eines verzehrenden Feuers, aller Tiefsinn seines Zorn und alle prophetische Wehmuth, auch grammatisch in eigenthümlichen Worten und Wendungen sich andeuten. In seinem Buch über Deutschland (de situ, moribus et populis Germaniae), welches eine Darstellung der urdeutschen Volkszustände nach den ältesten und zuverlässigsten Quellen giebt, fühlt man die subjective Sehnsucht nach einfachen, unverdorbenen Naturzuständen, die des Verfassers Seele durchdringt, mächtig herausschlagen. Tacitus erscheint uns in dieser Darstellung wie ein antiker Rousseau, welcher der kranken und giftigen Civilisation seiner Zeit entfliehen will, indem er sein vollwogendes und gereiztes Herz an das Ideal eines ursprünglichen und unmittelbaren Naturlebens hängt. Ein großartiges antikes Lebensbild aus seiner nächsten Umgebung hat er dagegen in der Biographie seines Schwiegervaters Agricola (Vita Julii Agricolae) aufgestellt *).

*) Ausgaben von A. Gronov, Ernesti, Oberlin, J. Bekker, N. Bach. — Deutsch von Bahrdt, Woltmann, Schlüter,

Die römische Geschichtschreibung der späteren Zeit wird nur durch Talente von untergeordnetem Werth vertreten. C. Suetonius Tranquillus, L. Annaeus Florus, Aurelius Victor, Eutropius u. a. wären hier anzuführen, doch haben sie weder in ihrer Sprache, welche der silbernen Latinität angehört, noch in ihrer Behandelung des historischen Materials irgend eine hervorragende, über das Mittelmäßige hinausgehende Bedeutung.

---

9. Die römischen Redner.

Die Beredtsamkeit ist die Blüthe und der Inbegriff des römischen Nationallebens und stellt die öffentliche und geistige Bildung dieses Volkes auf ihrem schönsten und vollendetsten Höhepunct dar. Die Beredtsamkeit ist die wahre Plastik des römischen Nationalgeistes, die, obwohl auch hier griechische Studien ihren bildenden Einfluß geltend machen, doch als das reinste und unmittelbarste Product nationaler Gesinnung und vaterländischer Entwickelung dasteht. Die Beredtsamkeit ist hier durchaus Organ und Instrument des Nationallebens in allen seinen einzelnen Verhältnissen, Bedürfnissen und Verrichtungen, die Beredtsamkeit ist die That des öffentlichen Lebens, zu der ebenso sehr persönliche Tapferkeit und Charakter, als Kunst und Talent, erfordert werden.

Die römische Redekunst entfaltet sich in den Zeiten der Republik in den reinsten und freiesten Formen des

---

Strombeck, Hacke, W. Bötticher, Ricklefs. — Germania, lateinisch und deutsch von G. L. Walch (Berlin 1829), von Gerlach und Wackernagel (Basel 1835—37). —

des Ausdrucks und der Technik. Die Reihe der republikanischen Redner beginnt mit Appius Claudius Cäcus (278 v. Chr. gestorben) und mit M. Porcius Cato Censorius, der in einem wenig gefeilten und gerundeten, aber starken und gesinnungskräftigen Stil mehr als 150 Reden (Cicero kennt noch mehr als funfzig davon) ausarbeitete. Darauf werden bedeutende rhetorische Studien gemacht, zu denen sowohl Cato's rhetorische Vorschriften (in seinem verloren gegangenen Buch de oratore) als auch die immer mehr in Mode kommenden Bildungsreisen nach Athen, die Anregung geben. So gehen Redner hervor, wie Tiberius und Cajus Gracchus, Marcus Antonius, L. Licinius Crassus, M. Junius Brutus, Q. Hortensius Ortalus, und der Vollender der römischen Beredtsamkeit, M. Tullius Cicero, dessen vielseitig gebildetes und allbewegliches Genie die nationale Redekunst in ihren schönsten Rhythmen und Normen feststellte.

Cicero, der größte Redner der Römer (106 v. Chr. geboren) prägte seinen allbeweglichen und leicht flüssigen Charakter, der ihm in der Politik seiner Zeit häufig den Vorwurf des Schwankens und des Wankelmuths zugezogen, auf eine glänzende und unwiderstehliche Weise in seinen Reden ab, die er bei den vielseitigsten öffentlichen Anlässen, bald in politischer bald in privatrechtlicher Beziehung, gehalten. Er übte die Kunst der Beredtsamkeit nicht bloß als Sache des Talents, sondern sie ging bei ihm zugleich aus einer wissenschaftlich entworfenen und begründeten Theorie hervor, die er in mehreren seiner bedeutendsten Werke (de Oratore, de claris oratoribus seu Brutus, Orator, Topica ad Trebatium u. a.) oft sehr anziehend und immer lehrreich entwickelt hat. Cicero ist einer der anmuthigsten und anregendsten Schriftsteller des Alter-

thums, welcher gewissermaßen den raisonnirenden Katalog anfertigt zu der Cultur und Bildung der ganzen antiken Welt, die er in populairer Weise verarbeitet, zwar oft flach und schönrednerisch, wo es auf Erfassung tieferer und speculativer Elemente ankommt, jedoch immer in gewandter und glücklicher Form und mit einer innigen Begeisterung für alle höheren Interessen der Menschheit, mit einem warm schlagenden Herzen für alles Gute und Schöne, und mit einer wahrhaft humanen Gesinnung, die beständig wieder für ihn einnehmen muß, so oft man auch durch die persönliche Eitelkeit und manche fast geckenhafte Charakterzüge dieses Schriftstellers wider ihn verstimmt werden mag. Die römische Prosa erhält durch ihn die höchste Stufe ihrer Bildung, auf der sie einen durchaus klaren, künstlerisch gefügten und großartig abgerundeten Organismus darstellt. Das Studium griechischer Dichter, Redner und Philosophen, dem sich Cicero seit seinen frühesten Jugendjahren hingegeben hatte, machte die Grundlage seiner hohen Kunstbildung aus, durch welche er der lateinischen Prosa ihr Mustergepräge an Sprache, Composition und Periodenbau aufdrückte.

Ein wesentliches Bildungselement des Cicero war auch die griechische Philosophie gewesen. Den Römern war kein eigenthümliches speculatives Denkorgan verliehen und so setzte sich auch bei ihnen die Philosophie Griechenlands, die theils durch griechische Sophisten nach Rom einwanderte theils von bildungslustigen römischen Jünglingen in Athen studirt wurde, in ein populaires Raisonnement und in praktische Lebensweisheit um. So ist auch die Philosophie des Cicero zu betrachten, der nach einer vollständigen und systematischen Aneignung der griechischen Philosophie strebte, und zuerst, nach seiner eigenen Behauptung (Tusc. I. 3) die römische Sprache geschickt machte,

philosophische Denkbestimmungen in Worten aufzunehmen. Er bildete sich ein Mischsystem fast aus allen griechischen Philosophenschulen, räumte jedoch dabei der stoischen Philosophie einen vorwaltenden Einfluß ein. In der Form strebte er meist der dialogischen Behandelung des Plato nach. In dieser stoisch-eklektischen Richtung aber schrieb er seine philosophischen Werke, die der späteren Zeit seines Lebens angehören, und unter denen als die hauptsächlichsten zu nennen sind die Bücher de legibus, die Academicae quaestiones, de finibus bonorum et malorum, de natura deorum, de divinatione, de fato, de senectute, Laelius seu de amicitia, Tusculanae disputationes, de Officiis, Paradoxa *).

*) Ausgaben der sämmtlichen Werke des Cicero von Ernesti, Garaioni, Schütz, Orelli u. v. a. — Die einzelnen Schriften, Reden und Abhandlungen in vielfachen Ausgaben und Uebersetzungen.

Vierter Abschnitt.

Die Idee des Mittelalters.

---

1. Antike und christliche Weltanschauung.

Das Mittelalter ist die Zeit des christlich-romantischen Volkslebens, das sowohl in seiner politischen Gliederung, wie seiner geistigen und künstlerischen Hervorbringung einen auf den verschiedensten Völkergebieten vielfach verschlungenen und verzweigten Organismus darstellt. Der Geist dieser, von einer einheitlichen Lebensidee getragenen Periode ist ein so bestimmter, daß ihr Eintritt und ihr Verschwinden specifische Erscheinungen sind, die in den innersten Lebensbewegungen der Völker wurzeln und jedesmal eine Veränderung in dem System der ganzen menschheitlichen Weltanschauung darstellen. Das Lebenssystem des Mittelalters, welches uns auch vorzugsweise als das System der Feudalität erscheint (feodum, feudum, ein erst seit dem elften Jahrhundert gebräuchliches Wort), zeigt sich auf diesem eigenthümlichen Grunde als die bunte Gliederung einer durch die Eigenthumsverhältnisse zusammengeketteten und auch geistig und sittlich von dem Besitz des Bodens abhängigen Welt. Ihre äußere Organisation durch das Feudum, den Lehnsverband, worin sich eine stufenweise Uebertragung des Eigenthums von oben nach unten vollbringt, ist zugleich ihre innere, indem in dieser als die Norm des ganzen Lebens erscheinenden Idee des Eigenthums auch jede

individuelle Stellung, Werth und Umfang derselben bestimmt wird. Diese alte grundherrliche Verfassung des Mittelalters, die ihren wesentlichen Rechtsboden im Eigenthum findet, konnte und mußte sich darum mit der Idee des Christenthums so innig verschmelzen, weil es der Religion der Liebe, des Leidens und der Versöhnung bedurfte, um die schroffen Unterschiede und die rechtlosen Stellungen, welche die Feudalwelt als ihre nothwendigsten Folgerungen mit sich führte, im Gemüth überwinden zu helfen und vielmehr eine reiche Quelle innerer Genugthuung und Erkräftigung darin zu finden.

Die antike Welt hatte mit der inhaltslos gewordenen und entgöttlichten Objectivität des Menschengeistes geendigt, und das Christenthum mußte ihr deshalb zuerst eine von der wahrhaft göttlichen Substanz erfüllte Subjectivität gegenüberstellen. Dies war die erste, gewissermaßen transcendente Aufgabe, mit welcher das Christenthum in die Welt getreten war, und darum nahm die erste Periode des christlichen Völkerlebens, durch das ganze Mittelalter hindurch, diesen überschwänglich subjectiven, in die Innerlichkeit sich einspinnenden, in gewissem Betracht immer mit der objectiven Lebenswirklichkeit zerfallenen Charakter an. Die ersten Gestaltungen und Richtungen des Christenthums, welche ein neues Zerwürfniß zwischen Geist und Körper in das Bewußtsein der Menschheit brachten, gehören aber vorzugsweise nur dieser gegensätzlichen und negativen Stellung an, durch welche das Christenthum zuerst die in sich selbst verloren gegangene Objectivität der alten Welt, die der leeren Form verfallen war, zu bezwingen hatte. Diese Aufgabe, das Ideal des antiken Weltbewußtseins zu vernichten, war aber nur die eine Seite des Christenthums, die andere indeß, welche eine positive Bedeutung desselben aus sich entfalten will, tritt nicht minder aus dem höchsten Grundgedanken der christlichen Religion, und aus ihrem ursprünglichen Wesen, unabweislich

hervor. Der menschgewordene Gott des Christenthums ist zugleich der in der Wirklichkeit wahrhaft incarnirte Gott, welcher die Einheit der idealen und realen Welt in sich als vollbracht darstellt, und darin eine neue, tiefinnerste Zusammenfügung von Natur und Geist der Menschheit, welches die höchste Zukunft der Geschichte ist, aufgerichtet hat. —

---

2. Die Romantik.

Die ganze umfassende Einheit des christlichen Lebens im Mittelalter, eine Einheit von Staat, Kirche und Volk, sehen wir in jener eigenthümlichen Form der Weltanschauung, welche die Romantik ist, ausgedrückt. In der christlichen Romantik des Mittelalters erscheint uns wieder ein Volksleben, dem der Alten an Fülle und Einheit ähnlich, aber im Feudalstaat noch gebunden liegend an die Gegensätze von Freiheit und Knechtschaft, die der im christlichen Geist selbst noch nicht ausgeglichenen Trennung der idealen und realen Elemente des Daseins entsprechen. Die Romantik erscheint somit im Mittelalter als das eigenste Volksleben selbst, denn sie ist das Durchdrungensein aller Richtungen und Aeußerungen von der hohen Einfalt der Volkspoesie, die durch ihren frischen Quell, welchen sie mitten in das Dasein hineinleitet, aus dem reichsten Culturzustand immer wieder einen einfachen Naturzustand zu weben sucht.

Das Romantische, wie es seinem Namen nach als Romanzo zunächst die im Mittelalter vor sich gegangene Mischung und Durcheinandergährung der Völker bezeichnet, so ist es auch im Geiste als die zusammenfassende einheit-

liche Form für das sich bildende Lebensbewußtsein der neueren Völker anzusehn. Das Romanzo erscheint auf dem Gebiet der Sprachen als der Niederschlag jener ungeheuren Völkerbewegung, welche die Bildungselemente der alten und neuen Zeit in sich zu verarbeiten und in einem festen Guß zusammenzufügen strebte, und die aus diesem Feuer der historischen Mischung hervorgegangenen romantischen Sprachen zeigen die Mischformen besonders des Lateinischen und Teutonischen auf, worin sie nur den allgemeinen Drang des Weltalters, aus der Auflösung der antiken Bildung neue Lebensorgane hervorzurufen, beurkunden.

Wie in der Baukunst des Mittelalters, so war auch in der Poesie die Romantik derjenige bestimmende Geist, welcher die äußerste Vielfachheit der Erscheinungen in der Einheit seines Grundgedankens zugespitzte und behaglich spielend alles Einzelne begünstigte, um es auf die innigste Weise im Ernst des Ganzen gefangen zu nehmen.

Das sinnig frohe Spiel, das die Romantik mit dem Einzelnen um des Ganzen willen treibt, charakterisirt zugleich ihre volksthümliche Bedeutung. Die Romantik ist überhaupt in ihrem eigentlichsten Wesen Volksleben, und wandelt am liebsten auf den Wegen, wo sie das Volk trifft, und seine Interessen aufnehmen und verherrlichen kann. Im Mittelalter ist es wunderbar anzusehen, wie, ungeachtet der schroffen Trennungen der Stände, welche der feudale Staat gegründet hatte, doch alle Lebenserscheinungen einen innigen Zusammenhang mit dem Volksleben herauskehren. Der Staat selbst nimmt in seinen feierlichsten Aufzügen, wo er seine Idee nach außen hin am würdigsten offenbaren will, eine volksthümliche Beweglichkeit an, und da er bei weitem mehr öffentliches Leben kennt und zuläßt, als der heutige so knapp zugeschnittene moderne Staat, so schlagen oft die wichtigsten Staatsactionen

tief in den Grund des buntesten Volkslebens ihre Wurzeln ein. Die Kirche des Mittelalters aber kann ebenso wenig der Volksthümlichkeit entrathen, vielmehr gestaltet sich gerade aus ihrer Mitte heraus so manches Volksfest, und die Volksfeste überhaupt haben ihren kirchlich religiösen Sinn, aus dessen Tiefe sie so sicher, und darum so ausgelassen, emporsteigen. Und wie Staat und Kirche, so lebt auch die Familie mehr mit dem ganzen Volke, als dies in modernen Zeiten der Fall ist. Das Familienleben wird zum Volksleben durch den öffentlichen Gemüthsverkehr, welcher in diesem Zeitalter die herrschende Form des allgemeinen Bewußtseins ist, und der alle Schranken überwindet und alle Gegensätze vermittelt. Dies Aufgehen alles Lebens im Volksleben, das dadurch als ein Allen gemeinsames Element in seiner höheren und geistigen Bedeutung anerkannt wird, obwohl es diese Anerkennung seiner Herrschaft eben nur geistig und sonst in keiner rechtlichen Form besitzt, dies ist der Grundzug der Romantik des Mittelalters. Diese große Gemeinsamkeit und dies tiefe Ineinandergreifen aller Lebenselemente macht die romantische Weltanschauung aus. Es ist das Durchdrungensein aller Richtungen und Aeußerungen von der hohen Einfalt der Volkspoesie.

Denn das Volk steht in der Herrlichkeit und Hoheit seines Begriffs der Natur noch am allernächsten, und ist kühn genug, auf diese alles zurückzuführen, in dieser sich Alles zu vereinfachen und aufzulösen. So ist die Volkspoesie immer zugleich Naturpoesie, und verhandelt ihre Interessen im Freien und Grünen, in den Feldern und Wäldern, mit denen sie vertraut ist. Der Volkston mischt sich mit dem Naturton in einer vollen Harmonie und diese überströmt mit einer Gewalt, der nichts widerstehen kann, alle Gebiete des Lebens.

Welch ein großer Schatz an Liebe und Gemüth muß in jenem Zeitalter der Menschheit mächtig gewesen sein, wo der Feudalstaat, welcher von oben her auf dem Prinzip der Sonderung und Trennung beruhte, von unten her und von innen heraus zu einer Lebenseinheit gewendet wurde, in der alle Härten verschmelzen mußten! So kann man sagen, daß das Volksleben gewissermaßen durch die Romantik das Feudalwesen bezwungen, indem es sich mit den Ketten der Liebe und des Gemüths an den Staat festhängt und ihn zu sich herunter und in seine Mitte zieht. Das mit Romantik übersponnene Staatsleben des Mittelalters wurde Volksleben und verlor sich in diesem auf eine geheimnißvolle Weise mit seinem harten und strengen Begriff. Es war die Romantik in diesem Sinne die Freiheit des Mittelalters und sie war es, in welcher die Persönlichkeit sich als frei setzte, um aufzukommen mitten in einer Welt von Fesseln und Schranken.

Die Romantik, als diese Kraft des Individuums, sich selbst in seiner innersten Unendlichkeit zu erfassen, erscheint zugleich als dieser beständige Kampf mit der Wirklichkeit selbst, welche nach den Formen dieser höchsten Subjectivität sich gestalten soll, aber der Ineinsbildung mit derselben noch widersteht. Daher das in gewissem Betracht Unvollendete aller Gebilde der romantischen Kunst, und die Andeutung darin, daß der Sehnsucht des schaffenden Geistes doch nicht habe genügt werden können, wie gerade die erhabensten Werke der romantischen Baukunst an den Tag legen. Die romantisch-christliche Wirklichkeit ist noch diese schwankende Bewegung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, welche das wahre Reich Gottes uud des Geistes bald in einer Abwerfung und Vernichtung aller äußerlichen Welt- und Lebensformen erstrebt, bald in der endlosen Weite und Ferne der Welt selbst, auf bunten Abenteuern, Kreuzzügen und

Wallfahrten, zu erringen sucht. Nach diesen beiden Momenten, welche die der Weltentsagung und Welteroberung sind, theilt sich die ganze Romantik des Mittelalters vornehmlich in zwei Lebensgestaltungen, die sich auf der einen Seite als das Mönchsthum, auf der andern als das Ritterthum zeigen, und beide nur die verschieden auseinandergegangenen Richtungen derselben absoluten Subjectivität des Zeitgeistes sind. Dies sind in dieser Zeit die beiden höchsten Formen des menschlichen Daseins, in welchen sich die Kraft und der innere persönliche Reichthum des Individuums, die Macht, welche es aus sich heraus über die Welt gewonnen, an den Tag legen.

Die wahre Schönheit der romantischen Gestalt hebt sich im Ritter heraus, in dem sich die gesunde und positive Seite der christlichen Wirklichkeit zu entwickeln beginnt. Der Ritter, in welchem sich das Religiöse mit dem Weltlichen zuerst zu einer tüchtigen und heitern Lebensform zu durchdringen strebt, er erscheint wahrhaft als das romantische Subject, das sich der Fesseln jener negativen christlichen Innerlichkeit entschlagen will, und sich dadurch frei macht, daß es diese absolute Innerlichkeit in den Strom des vollen und warmen menschlichen Lebens hinleitet und sich damit in das wirkliche concrete Dasein der Welt hineinbildet. Aus der Mischung des kirchlichen und politischen Lebens, welche das Mittelalter ist, erhebt sich der Ritter als das wahre Vermittelungsglied, durch das sich die Völkerzustände aus dem Geist des Christenthums heraus zu einer wahrhaften und einheitlichen Weltform gestalten wollen.

Unter den Künsten des Mittelalters ist es die Poesie, welche diese Bedeutung des Ritterthums vorzugsweise in sich aufgenommen und verherrlicht hat, und wie die moderne Poesie selbst diese Kunst ist, welche die wogende In-

nerlichkeit des geistigen Lebens am unmittelbarsten und freiesten heraustreten läßt, so muß ihr auch das Ritterthum, als diese erste Freiwerdung der subjectiven Innerlichkeit, als ihr eigenthümlicher Gegenstand zunächst zufallen. Die Ritterdichtung des Mittelalters stellt uns daher das Ritterthum besonders als diesen Hort des Glaubens vor, durch den, wie in dem Sagen-Cyklus von Karl dem Großen, Kirche und Staat gleicherweise vor den hereinbrechenden Schaaren der Ungläubigen, vornehmlich der Araber, geschützt werden. In dem Cyklus, der sich um den König Artus dreht, sucht sich das Ritterthum vorzugsweise in seiner nationalen Kraft zu erfassen und eigenthümlich abzugränzen, in den Amadissen aber gelangt die Aventure in ihren vollen glänzenden Zug, und unternimmt, auf der ebenso anmuthig als gefahrvoll sich verwickelnden Lebensbahn, Abenteuer auf Abenteuer, worin sich die lebendige Kette der Wirklichkeit jugendfrisch und naturvoll zusammenschiebt.

---

3. Anfänge deutscher Sprach- und Literatur-Entwickelung.

Der romantische Geist, welcher als der ideelle Complex des neueren Völkerlebens und als das wahrhafte Bewußtsein des ganzen Weltalters erscheint, macht sich als das innere Band aller Verhältnisse, als die gestaltende Lebenskraft in allen Entwickelungen der Völker geltend. Das Romantische ist der eigentliche Frühlingsgeist der neuen jugendkräftigen Völkergeschlechter, und es entspringt besonders gewaltig und stark aus der religiösen Innerlichkeit und Freiheits-

liebe des germanischen Volksstammes, in dem sich die geschichtlich bildende Kraft des christlichen Geistes am ursprünglichsten darstellt. —

Als die beiden hauptsächlichsten Lebensquellen deutscher Sprache und Darstellung müssen aber die Bibel und die Canzlei angesehen werden. Das religiöse Element der deutschen Nation bildete am meisten auch ihre Sprache, und von der Bibelübersetzung des Ulphilas bis zu der Luther's, in welcher sich die verworrene Völkerwanderung deutscher Mundarten zuerst in ein festes und einheitliches Bett ergoß, hat das Christenthum vorzugsweise unsere Sprache und Literatur in Bewegung gesetzt. Die Rechtsverhandlungen und die Landesgesetze halfen zuerst die Sprache des wirklichen Lebens heranbilden. So entstand jene Mischung von wichtigthuendem, gründlich auseinandersetzenden Canzleiton und körniger, erbaulicher, patriarchischer Bibelsprache, die so lange der Charakter und Ausdruck des deutschen Lebens war, und auf die Entwickelung der Sprache und Geistesbildung den bedeutendsten Einfluß gewann.

Nach dem Untergang der gothischen Stammesherrschaft, nach welcher sich das Frankenreich erhob, ward die deutsche Sprache in ihrer Weiterentwickelung besonders von den fränkischen und allemannischen Stämmen getragen, und bezeichnet sich in dieser Periode vorzugsweise als die althochdeutsche, obwohl die Herrschaft des Althochdeutschen keineswegs unbestritten war, sondern das Niederdeutsche (oder Altsächsische) schon vielfach schaffend sich hervordrängte, und in mehreren literarischen Denkmälern sein Dasein beurkundet hat.

Das Verhältniß der deutschen Sprache zur Kirche, welches ihre erste Bildungsstufe im carolingisch-fränkischen Zeitalter ist, wurde jedoch durch eine mächtige Nebenbuhlerin, die lateinische, theils an einer ganz orginellen

Entfaltung gehindert, theils mit fremden Stoffen durch sie gefärbt. Die griechische Grazie und Wortschönheit der Sprache des Ulfilas, (die jedoch, nach Walafried Strabo, noch im neunten Jahrhundert dem Volke ganz verständlich gewesen sein soll,) ging unter Karl dem Großen in latinisirende Wendungen und Nachahmungen über, und Karl selbst, als er statt des Schwertes die Feder nahm, machte in seinen deutschen Schriften und Uebersetzungen die deutsche Sprache zur Sclavin lateinischer Constructionen.

Rom's gebrochene Weltherrschaft bemächtigte sich doch noch mit unabweislichem Einfluß der ersten Keime einer neuen Stammsprache, und impfte sich begierig in die Natur derselben ein, während sie im Dunkel der deutschen Klöster, wo sich die antike Gelehrsamkeit festsetzte, noch gefährlichere Intriguen gegen die Entwickelung der modernen Ursprache spann. Die Geistlichen suchten die deutsche Sprache, die von ihnen nur eine lingua agrestis genannt wurde, in Verachtung zu bringen und zu erhalten, und Karl der Große, der eine deutsche Grammatik schrieb oder schreiben wollte, that doch nichts für die ausschließliche Aufnahme der deutschen Sprache in den öffentlichen Gottesdienst. Doch hatte er, an dessen Hofe nur in fränkischer Mundart geredet wurde, beständig mit Plänen zu einer wahrhaft nationalen Erhebung und Begründung des deutschen Lebens sich getragen, und wie er grammatisch die Gesetze der vaterländischen Sprache ordnen wollte, so dachte er auch schon an eine Sammlung der alten deutschen Volksdichtungen und Heldensagen. Die von ihm gestifteten Klosterschulen wurden die wesentlichsten Träger der nationalen Bildung und modernen Wissenschaftlichkeit überhaupt.

Die Uebersetzung des Isidorischen Tractats de nativitate domini, Kero's Verdeutschung der Regel des H. Benedict, die Uebersetzung der 26 Hymnen des heiligen Am-

brosius (aus dem achten Jahrhundert); Otfried's gereimte Evangelien-Harmonie, das lateinisch-deutsche Glossar des Rhabanus Maurus über das Alte und Neue Testament, mehrere Psalmen-Uebersetzungen, vielfache Auslegungen und Umschreibungen des Vater-Unsers (aus dem neunten Jahrhundert); Notker's Uebersetzung und Erklärung der Psalmen (aus dem zehnten Jahrhundert), und Williram's Uebersetzung und Erklärung des Hohen-Liedes (aus dem zehnten Jahrhundert) wirkten am bedeutendsten auf die Ausarbeitung dieses frühesten Sprachcharakters.

Die ernste, großartige Erhabenheit der Wortlaute, die in der carolingisch-fränkischen Zeit an dem religiösen und priesterlichen Element, an den feierlichen Eidleistungen, den Uebersetzungen und Paraphrasen der Evangelien und Tractaten sich heranbildete, in ihren dunkeln Klängen noch an die heiligen Schatten der Druidenhaine gemahnend, wandelte sich im Minnesang in sanftere, liebliche Flötentöne um. Ein fröhliches Naturleben, Sonnenschein, Wiesengrün, Morgenschmelz der Liebe, singender Frühlingswald, alles das überfiel das Herz der Menschen, erheiterte und klärte die religiöse Richtung, und machte sie weltlich oder vielmehr poetisch. Das Ritterthum, die poetischen Flegeljahre der deutschen Nation, machte die Sprache galant, höflich, keck in ihren Ausdrücken und Wendungen, sangbar, schmeichlerisch für das Ohr, und im höchsten Grade biegsam für Alles, was die bewegte Phantasie in der Rede dichten und ausmalen wollte. Der wachsende Völkerverkehr, die Heereszüge nach Italien, die Wallfahrten, der immer stärker werdende Umsatz von Begriffen und Weltverhältnissen, entwickelten die Beziehung der Sprache auf Mittheilung und Umgang, und gaben ihr geschmeidige, rasche, prägnante, die Grammatik nach dem Sinn und Gefühl meisternde Fügungen und Wendungen.

Die geschichtlichen Veränderungen, welche mit dem deutschen Leben vorgingen, ließen das schwäbische Zeitalter unserer Sprache, und mit ihm ihre poetische Jugend, schnell ablaufen. Das Naturleben der Sprache verblich, als die städtischen Einrichtungen sich immer entschiedener auszubreiten begannen.

Mit ihnen bildete sich die deutsche Canzleisprache und gewann eine eigenthümliche Bedeutung für unsere Literatur und Sprache. Der Gebrauch der deutschen Sprache in den öffentlichen Verhältnissen erhielt erst mit Rudolf von Habsburg, der sie durch eine bestimmte Vorschrift bei der Canzlei einführte, einen feststehenden Charakter, wenn ihre Anwendung auch schon vor diesem Kaiser in diplomatischen Urkunden nachgewiesen werden kann. Die deutsche Canzleisprache war die erste Einwirkung, eine prosaische Gesammtsprache für die Nation und das bürgerliche und gesellschaftliche Leben hervorzurufen. Dieses Ziel wurde freilich damals noch nicht erreicht. Die provinzielle Zersplitterung der Deutschen verrieth sich schon durch das Chaos ihrer Mundarten, und obwohl das Oberdeutsche bis dahin stets eine geistige Herrschaft ausgeübt hatte über alle Nebendialekte, und auch durch Rudolfs Canzlei zur Sprache des Reichstags und der Landesgesetze erhoben war, so wollten doch damit die Mundarten der Provinz, besonders aber das sehr fein organisirte Niedersächsische, noch immer nicht aus ihren Rechten weichen. Vielmehr wurde durch die Land- und Stadtrechte die Trennung der Dialekte noch eher verfestigt als ausgeglichen, denn wie allgemein auch das Oberdeutsche als die Norm des gebildeten schriftlichen Ausdrucks anerkannt sein mochte, so konnte es nicht fehlen, daß die Gesetze im nördlichen Deutschland wieder in den Provinzialdialekten umgeschrieben und verbreitet wurden. Der Sachsenspiegel, der schon lange vor Kaiser Rudolfs Regierungsantritt, um das Jahr 1220 durch Eike von Repgow

zusammengetragen wurde, zeigte zwar das Bestreben, sogar das sächsische Landrecht an die schwäbische Mundart zu fesseln, aber die Sprache war schwankend, gemischt und fand im nördlichen Deutschland keinen Anklang. Ein ausgebildeteres Denkmal der Prosa, die sich aus diesen ersten Bewegungen des bürgerlichen und städtischen Lebens erhob, war der im letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts entstandene Schwabenspiegel. Der schwäbische Dialekt zeigt sich in diesem oberdeutschen Landrecht von einer außerordentli- Bildsamkeit für die Poesie, die schon Numerus und sinnreiche Satzfügungen annimmt.

---

4. Die provençalische Sprache und Poesie.

Die große Mischung der Völker-Mundarten, welche die productiven Anfänge des mittelalterlichen Geisteslebens überall bezeichnet, hatte am frühesten in dem alten Gallien das eigenthümliche Sprachgebilde des Romanischen gestaltet, das hier in zwei Hauptdialekten, welche aus den landschaftlichen Betonungen verschiedenartig hervorgingen, sich entwickelte. Der eine dieser Dialekte war das Provençalisch-Romanische (Roman-provençal), das in allen ursprünglich von den Westgothen und Burgundiern eroberten Provinzen südlich von der Loire gesprochen wurde, und das Wallonisch-Romanische (Roman-wallon), den Provinzen nördlich von der Loire angehörend, den Sitz der alten Franken bezeichnend. Dies, durch die rauheren Kehllaute charakterisirte Wallonische, welches seinen Ursprung aus der

theotisken Sprache auch in seiner Accentuation am treuesten beibehalten, wurde nach seiner barbarisch gefärbten Aussprache des Ja, oui, auch la langue d'oïl oder d'oui genannt, während das südlich weichere Provençalische in derselben Beziehung die Bezeichnung der langue d'oc erfuhr. Diese beiden Hauptzweige der französischen Sprachbildung, welche auch in den politischen Verhältnissen des Reichs ihr entsprechende Gliederung fanden, wurden auch die Grundlage einer eigenthümlichen Gestaltung der Nationalliteratur, die sich danach in verschiedenen Richtungen und Formen entwickelte.

Der Süden Frankreichs, welcher als das römische Gallien vorzugsweise die Provinz hieß und deshalb in seiner Sprache wie in seiner Poesie den Namen des Provençalischen führt, zeigt sich von vorn herein als ein selbstständig ausgeprägter Theil des Ganzen, und sogar als ein unabhängig für sich bestehendes Königreich, zu dem es durch die Krönung des Königs von Arles oder Provence, Bozon, im Jahre 879, erhoben worden, indem sich dadurch das romanische Frankreich auf vier Jahrhunderte hin gewissermaßen in zwei Nationen spaltete. Im Jahre 943 wurde aus diesem provençalischen Königreich unter Bozon II. eine Grafschaft, jedoch in derselben unabhängigen und einheitlichen Gestalt, bis im Jahre 1092 das von Bozon gestiftete Haus Burgund in Gillibert erlosch, welcher die Provence unter seine beiden Töchter theilte, deren eine, Faydide, sich mit Alphons, Grafen von Toulouse, vermählte, die andere aber, Douce, mit Raymond Berenger, Grafen von Barcelona.

In diesem sich selbstständig ausbildenden Reich der Provence erstarkte nun in den eigenthümlich emporblühenden Sprachformen auch die Kunst des Gesanges auf das Herrlichste und Anmuthigste. Eine ähnliche Productivität des Liedes, wie sie sich hier erhob, war noch kaum gesehen worden, und Tausende von Dichtern ließen sich fast zu glei-

cher Zeit vernehmen, die in dieser der Dichtkunst so ergiebigen Sprache ihre Gesänge anstimmten. Die provençalische Sprache erhielt bei allen gebildeten und bildungsfähigen Völkern einen Ruhm, der sie fast gleichbedeutend mit der allgemeinen Sprache der Poesie stellte, und ihr den Charakter eines universellen Organs der Dichtkunst verlieh, weshalb auch alle Nationen die wahre Musterform der Poesie darin ersahen und sie mit allgemeiner Begeisterung wie in eifriger Nachbildung bei sich aufnahmen. Es dauerte diese wundergleiche Erscheinung ungefähr zwei Jahrhunderte, von 1090 bis 1290, in welcher Zeit sich in verschiedenen charakteristischen Abstufungen eine ungemein reiche, mit allen Reizen des südlichen Naturells ausgestattete und darin eigenthümlich getränkte Lyrik bildete.

In dieser südfranzösischen Lyrik hatte sich aber nicht nur das landschaftliche Element dieser Provinz so schön und liebenswürdig gestaltet, sondern es zeigte sich darin zugleich die feinste Blüthenmischung jenes poetischen Geistes, der in Spanien durch die auserlesene Begabung der Araber angepflanzt worden war und dort in einer Vermischung der orientalischen Gluth mit der südeuropäischen Feinheit die glänzendste Form gewonnen hatte. Es war dies eine Begegnung, welche durch den oben erwähnten Umstand, daß der Graf von Barcelona, Raymond Berenger, zur Oberherrschaft über die Provence gelangte, zuerst begründet wurde, indem seitdem an einem und demselben Hofhalt die catalonischen und arabischen Ritter, deren ganze Bildung poetisch durchglüht war, mit den provençalischen Rittern zusammentrafen. Die Araber sangen am Hofe Raymond Berenger's ihre Ghaselen und Cassiden, und überlieferten dadurch zuerst den Provençalen die gebildeten poetischen Formen, den Reim und die Assonanz, und überhaupt den Sinn für kunstmäßige Gestaltung, welchen die Araber in ihrer hohen Gei-

stesbildung auch wissenschaftlich begründet und vollendet hatten. In dieser eigenthümlichen Begegnung gründeten sich zugleich zuerst die geistigen Typen des Ritterthums fest, das hier für den Geist der Freiheit und Poesie, die sein innerstes Wesen ausmachen, seine auserlesensten Formen geschaffen erhielt. Die Ritterpoesie gewann aus diesen Elementen ihren fröhlichen Ursprung, denn sowohl die dreifache Lebensaufgabe der Ritter, der Kampf, die Liebe und die Aventüre, mußten nach dem Vorbild der Araber die unerschöpfliche Quelle alles Gesanges sein, als auch die Ritter selbst es vorzugsweise waren, welche die Gesangeskunst ausübten und in der Meisterschaft des Liedes nicht minder eine hohe Tugend des Ritterstandes erkannten. —

5. Die französischen Troubadours.

Als die eigentlichen Bildner des provençalischen Gesanges erscheinen die Troubadours (trobador, trobaire, im Norden Trouvères), welcher Name von dem Erfinden des Gedichts hergenommen ist, indem die Troubadours selbst ihre Kunst als die Kunst des Erfindens (art de trobar) zu bezeichnen pflegten, wobei ursprünglich von dem Gegensatz dessen, der das Lied gedichtet, und dessen, der sich aus dem Vortrag desselben ein Handwerk zu machen pflegte, gedacht zu sein scheint. Diese letzteren standen gewöhnlich im Dienst der Troubadours, als ihr chanteur, welcher ihre Verse sang, oder joglar (jongleur, joculator, von jocus, in der mittellateinischen Bedeutung dieses Wortes, in der es Spiel heißt; auch menéstrel), der ihren Gesang auf ei-

nem Instrument zu begleiten hatte, als welches gewöhnlich Viole, Guitarre, der Rebek u. a. genannt werden. Doch scheint es mit der Unterscheidung zwischen den Troubadours und Jongleurs nicht so genau genommen werden zu können, da sie häufig auch als eine gleichbedeutende Benennung dieser Dichter erscheinen, und die Jongleurs ihre Gedichte ebenso gut selbst erfanden, als die Troubadours sie auch singend und spielend vorzutragen verstehen mußten.*) Doch stand allerdings die handwerks- und gewerbsmäßige Ausübung der Poesie vorzugsweise bei den Jongleurs, während die Troubadours Poesie und Gesang in der Regel als eine freie Kunst übten und darum auch auf die Stellung eines eigentlichen Kunstdichters, gewöhnlich mit einem bestimmten Verhältniß zu den Höfen an denen sie lebten, im Gegensatz zu den umherziehenden Volksdichtern und Spielleuten, Anspruch erheben konnten.

Die durch und durch poetische Sphäre der Zeit ließ diese Dichter überall gedeihen, besonders aber auf den Schlössern der Könige und Großen, wo sie ein bestimmtes Element des höfischen und adeligen Lebens wurden, und in ihre Reihen kunstbegabte Fürsten selbst, auch wohl sinnige Frauen, eintreten sahen. Die Unterhaltungsstunden, die Feste und alle geselligen Anlässe des Hauses fielen vorzugsweise in das Reich des Troubadours, und er mußte daher auch als Persönlichkeit vielgewandt, leichtbeweglich und feingebildet sein und besonders den Ton des anmuthigen und gefälligen Verkehrs mit den Frauen (cortesia et mesura, Höflichkeit und Maaß) zu treffen verstehen. Das Verhältniß des Hofdichters gestaltete sich jedoch hier als ein noch durchaus freies, der Dichter war oft der vertraute Freund

*) Vgl. Diez, die Poesie der Troubadours (Zwickau 1826.) Seite 31.

und Genosse seiner vornehmen Gönner, und seinem Gesang war durchaus keine conventionelle Beschränkung oder Aufgabe irgend einer Art gesetzt, was erst später die Richtung der eigentlichen Hofpoesie wurde.

Der Gesang der Troubadours, welcher gegen Ende des elften Jahrhunderts in dunkeln und zerstreuten Anfängen beginnt, findet im zwölften und in der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die Höhe seiner kunstmäßigen Ausbildung. Unter den frühesten Dichtern wird vornehmlich Guillem IX. Graf von Poitiers, der von 1087 bis 1127 regierte, angeführt. Als die Vertreter der goldenen Zeit der Troubadours aber erscheinen Bernart von Ventadour, Dichter anmuthiger Liebeslieder, Bertrand von Born, der Sänger ritterlicher Thaten und Abenteuer, und Arnaut Daniel aus Perigord, der schon nach ungemein künstlichen und schwierig gebildeten Formen und Sprachwendungen trachtet, um den Troubadourgesang zu etwas Ungewöhnlichem und Außerordentlichem zu erheben. Eine besondere Künstlichkeit der Form scheint von jeher in dem Bestreben der provençalischen Sänger gelegen zu haben, und sie machten sich zum Erzielen einer solchen eigene Erfindungen zurecht, unter denen der sogenannte schwere Reim, dessen sich besonders der Graf Rambaut von Orange und auch der genannte Arnaut Daniel mit Erfolg bedienten, eine Hauptstelle eingenommen zu haben scheint. Zu dem schweren Reim kam auch die dunkle Rede, wohl auch spitzfindiges Dichten genannt, und es mag dies wie ähnliches Trachten nach Absonderlichkeit der Form und Sprache besonders darin seinen Grund gefunden haben, daß auch in dieser Dichterwelt aristokratische Gelüste sich regten und die Vornehmeren von den Geringeren auch durch eine besondere Manier des Dichtens sich unterscheiden wollten. Diesen Manieren wurde jedoch wieder von andern,

nach einer Reinheit des Tons strebenden Dichtern entgegen gearbeitet, so von dem berühmten Guiraut de Borneil, dessen Zeit von 1175 bis gegen das Jahr 1220 gesetzt werden kann, ein aus niederem Stande hervorgegangener Sänger, der seinen Ursprung aus dem Volke auch später, wo er sich zur glänzendsten Höhe des Dichterlebens emporgeschwungen, darin behauptet zu haben scheint, daß er wieder der einfacheren und naturvolleren Richtung des Gesanges Geltung zu schaffen suchte. So sagt er in den Eingangsstrophen eines seiner Gedichte: „Kaum weiß ich, wie ich ein Lied von leichter Art beginnen soll, und wohl habe ich seit gestern nachgedacht, wie ich es jedem verständlich und bequem zum Gesange einrichten könne: denn ich dichte es zu reiner Lust. Leicht könnte ich es räthselhafter machen, allein ein Gesang, an dem nicht alle Theil nehmen können, scheint mir nicht vollkommen."*) In diesem Dichter, der von den Späteren auch der Meister der Troubadours genannt wurde, deutet sich jedoch schon gerade durch diese Stellung, welche er zu seiner heimischen Poesie einnimmt und die ihn auch mit andern Troubadours in Kämpfe verwickelte, der bevorstehende Untergang dieser edlen Gesangskunst an. Als ein Reformator mitten im Verfall kann der strebsame Guiraut Riquier (aus dem spanischen Hause Lara, 1250—1294) angesehen werden, der die Poesie auf jede Weise in ihrer höchsten Bedeutung erhalten möchte, und darum auch vorschlägt, für die besten Dichter den Ehrennamen der Doctoren der Poesie zu gründen. Das „Bittschreiben Guiraut Riquier's an den König von Castilien (Alfons X.) in Betreff des Namens Jongleur, vom Jahr 1275" läßt uns auf eine interessante Weise in diese poetischen Zustände hineinblicken.**)

*) Vergl. Diez, die Poesie der Troubadours S. 72.
**) Auszüge davon giebt Diez, a. a. O. S. 75.

und Genosse seiner vornehmen Gönner, und seinem Gesang war durchaus keine conventionelle Beschränkung oder Aufgabe irgend einer Art gesetzt, was erst später die Richtung der eigentlichen Hofpoesie wurde.

Der Gesang der Troubadours, welcher gegen Ende des elften Jahrhunderts in dunkeln und zerstreuten Anfängen beginnt, findet im zwölften und in der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die Höhe seiner kunstmäßigen Ausbildung. Unter den frühesten Dichtern wird vornehmlich Guillem IX. Graf von Poitiers, der von 1087 bis 1127 regierte, angeführt. Als die Vertreter der goldenen Zeit der Troubadours aber erscheinen Bernart von Ventadour, Dichter anmuthiger Liebeslieder, Bertrand von Born, der Sänger ritterlicher Thaten und Abenteuer, und Arnaut Daniel aus Perigord, der schon nach ungemein künstlichen und schwierig gebildeten Formen und Sprachwendungen trachtet, um den Troubadourgesang zu etwas Ungewöhnlichem und Außerordentlichem zu erheben. Eine besondere Künstlichkeit der Form scheint von jeher in dem Bestreben der provençalischen Sänger gelegen zu haben, und sie machten sich zum Erzielen einer solchen eigene Erfindungen zurecht, unter denen der sogenannte schwere Reim, dessen sich besonders der Graf Rambaut von Orange und auch der genannte Arnaut Daniel mit Erfolg bedienten, eine Hauptstelle eingenommen zu haben scheint. Zu dem schweren Reim kam auch die dunkle Rede, wohl auch spitzfindiges Dichten genannt, und es mag dies wie ähnliches Trachten nach Absonderlichkeit der Form und Sprache besonders darin seinen Grund gefunden haben, daß auch in dieser Dichterwelt aristokratische Gelüste sich regten und die Vornehmeren von den Geringeren auch durch eine besondere Manier des Dichtens sich unterscheiden wollten. Diesen Manieren wurde jedoch wieder von andern,

nach einer Reinheit des Tons strebenden Dichtern entgegen gearbeitet, so von dem berühmten Guiraut de Borneil, dessen Zeit von 1175 bis gegen das Jahr 1220 gesetzt werden kann, ein aus niederem Stande hervorgegangener Sänger, der seinen Ursprung aus dem Volke auch später, wo er sich zur glänzendsten Höhe des Dichterlebens emporgeschwungen, darin behauptet zu haben scheint, daß er wieder der einfacheren und naturvolleren Richtung des Gesanges Geltung zu schaffen suchte. So sagt er in den Eingangsstrophen eines seiner Gedichte: „Kaum weiß ich, wie ich ein Lied von leichter Art beginnen soll, und wohl habe ich seit gestern nachgedacht, wie ich es jedem verständlich und bequem zum Gesange einrichten könne: denn ich dichte es zu reiner Lust. Leicht könnte ich es räthselhafter machen, allein ein Gesang, an dem nicht alle Theil nehmen können, scheint mir nicht vollkommen."*) In diesem Dichter, der von den Späteren auch der Meister der Troubadours genannt wurde, deutet sich jedoch schon gerade durch diese Stellung, welche er zu seiner heimischen Poesie einnimmt und die ihn auch mit andern Troubadours in Kämpfe verwickelte, der bevorstehende Untergang dieser edlen Gesangskunst an. Als ein Reformator mitten im Verfall kann der strebsame Guiraut Riquier (aus dem spanischen Hause Lara, 1250—1294) angesehen werden, der die Poesie auf jede Weise in ihrer höchsten Bedeutung erhalten möchte, und darum auch vorschlägt, für die besten Dichter den Ehrennamen der Doctoren der Poesie zu gründen. Das „Bittschreiben Guiraut Riquier's an den König von Castilien (Alfons X.) in Betreff des Namens Jongleur, vom Jahr 1275" läßt uns auf eine interessante Weise in diese poetischen Zustände hineinblicken.**)

*) Vergl. Diez, die Poesie der Troubadours S. 72.
**) Auszüge davon giebt Diez, a. a. O. S. 75.

vorschriften zurückgeführt und nach theoretischen Anweisungen gelehrt wurde.

Die verfänglichen Verhältnisse der Troubadours mit verheiratheten Frauen (wodurch ein charakteristischer Grundzug der französischen Poesie, die heiter ergötzliche Darstellung des Ehebruchs, schon frühe entwickelt wurde) brachten auch besondere Gattungen des Liedes hervor. In dieser Beziehung scheint man die sogenannten Tagelieder (albas, von alba, Morgenroth) ansehen zu müssen, die für den Wächter der Liebenden bestimmt waren, welcher bei ihren verbotenen nächtlichen Zusammenkünften Wache halten und ihnen durch ein Signal den Anbruch des Morgens anzeigen mußte, damit sie nicht von den betrogenen Eheherren überrascht würden.*) Im Gegensatz zu den Albas erscheinen die Serenas, Abendlieder (sers, Abend), worin die Sehnsucht auf die kommende und verheißene Gunst der Nacht ihren Ausdruck findet. Auch in der Form der Liebesbriefe gestaltet sich zuweilen das Minnelied, worin besonders Arnaut von Marueil hervorragte.

Das Liebesgedicht der Troubadours führt auch den Namen der Canzone (cansòs, chansòs), der jedoch überhaupt gleichbedeutend mit Lied erscheint, und darum auch dem religiösen Gesang zukommt, den man aber bei diesen provençalischen Dichtern nur spärlich angebaut findet.

Neben dem Minnelied tritt als eine eigenthümliche Gattung der Troubadours das Sirventes auf, ein den öffentlichen und politischen Lebensbeziehungen gewidmetes Gedicht, das uns in den weitesten und bedeutendsten Kreis der damaligen Lebensinteressen hineinführt. Der Name dieser Gattung (sirventês, sirventesc, sirventesca, von ser-

---

*) Ein ungemein wohllautendes und inniges Lied dieser Art in einer deutschen Uebersetzung b. Diez, Poesie d. Troubad. S. 151.

aufgeführt wird, ein Vorzug, welchen die Kunstpoesie gegen die immer in gleichartigen Reimpaaren sich gestaltende Volkspoesie eifrig festzuhalten, und immer absichtlicher auszubilden strebt.

Das eigentliche Lied erscheint bei den Provençalen vorzugsweise als Minnegesang, und gestaltet sich in dieser Sphäre nach den mannigfachen Abstufungen, welche die Leidenschaft des Dichters oder die Bedingung der Situation, in der er sich damit befindet, entstehen läßt. Ebenso nothwendig wie das Talent des Dichters selbst ist nämlich für den Troubadour die Dame, welcher er den Dienst seines Liedes weiht, und durch die er erst zum wahren Inhalt seiner Poesie gelangt, sowie auch die Dame ihrerseits das ächte Ziel ihres Daseins und den höchsten Preis der Weiblichkeit verfehlen würde, wenn sie nicht den Dichter gefunden, der ihre Schönheit und Tugend in den Ruhm seiner Strophen verwebt. Dies Verhältniß konnte gewissermaßen ein conventionell ideales sein, indem die Dame des Hauses, welchem der Dichter in Abhängigkeit angehörte, und die mit seinem Gönner vermählt war, zugleich der Gegenstand seines verherrlichenden Liedes wurde, was auch freilich zu zärtlichen und leidenschaftlichen Einverständnissen aller Art führen konnte. Daraus entstanden denn auch wohl schlimme Verwickelungen dieser Troubadours mit den Ehegatten, was sich an den Dichtern Guillem von Cabestaing und Peire Widal gezeigt, von denen der Eine sein Leben verlor, während dem Andern die Zunge abgeschnitten wurde. Die conventionell-ideale Behandlung dieses poetischen Minneverhältnisses scheint jedoch den vorwaltenden Charakter abgegeben zu haben, und die Liebe selbst wurde in dieser Beziehung ebenfalls eine Kunst, die mit mehr oder weniger Talent getrieben werden konnte, die auf Regeln und Kunst-

vorschriften zurückgeführt und nach theoretischen Anweisungen gelehrt wurde.

Die verfänglichen Verhältnisse der Troubadours mit verheiratheten Frauen (wodurch ein charakteristischer Grundzug der französischen Poesie, die heiter ergötzliche Darstellung des Ehebruchs, schon frühe entwickelt wurde) brachten auch besondere Gattungen des Liedes hervor. In dieser Beziehung scheint man die sogenannten Tagelieder (albas, von alba, Morgenroth) ansehen zu müssen, die für den Wächter der Liebenden bestimmt waren, welcher bei ihren verbotenen nächtlichen Zusammenkünften Wache halten und ihnen durch ein Signal den Anbruch des Morgens anzeigen mußte, damit sie nicht von den betrogenen Eheherren überrascht würden.*) Im Gegensatz zu den Albas erscheinen die Serenas, Abendlieder (sers, Abend), worin die Sehnsucht auf die kommende und verheißene Gunst der Nacht ihren Ausdruck findet. Auch in der Form der Liebesbriefe gestaltet sich zuweilen das Minnelied, worin besonders Arnaut von Marueil hervorragte.

Das Liebesgedicht der Troubadours führt auch den Namen der Canzone (cansòs, chansòs), der jedoch überhaupt gleichbedeutend mit Lied erscheint, und darum auch dem religiösen Gesang zukommt, den man aber bei diesen provençalischen Dichtern nur spärlich angebaut findet.

Neben dem Minnelied tritt als eine eigenthümliche Gattung der Troubadours das Sirventes auf, ein den öffentlichen und politischen Lebensbeziehungen gewidmetes Gedicht, das uns in den weitesten und bedeutendsten Kreis der damaligen Lebensinteressen hineinführt. Der Name dieser Gattung (sirventès, sirventesc, sirventesca, von ser-

*) Ein ungemein wohllautendes und inniges Lied dieser Art in einer deutschen Uebersetzung b. Diez, Poesie d. Troubad. S. 151.

vire, dienen) bezeichnet zunächst gewissermaßen ein Dienstgedicht, welches der Dichter im Auftrage oder Interesse seines Herrn und Gönners verfaßt, woran sich aber im weitern Sinne die Bedeutung eines Gedichtes knüpft, das den persönlichen Kreis des Dichters selbst verläßt und in den Dienst einer allgemeinen öffentlichen Angelegenheit, auf die es wirken soll, sich stellt. Die Poesie erscheint hier als eine einflußreiche Macht des Lebens, die einer entscheidenden Wirkung auf die Geister und Gemüther sich vermessen darf und mit ihren Aufforderungen und Ermahnungen, mit ihrem erhebenden Lob und mit ihrem niederschmetternden Tadel, auch zum thatsächlichen Handeln und zu würdigen Unternehmungen reizen will, ja selbst in die Bewegungen der Geschichte und des Staats eingreift. Das Sirventes zeigt uns eine bei den provençalischen Dichtern schon völlig ausgebildete politische Poesie, die nach den verschiedensten Seiten der Zeit sich einen eigenthümlichen Wirkungskreis eröffnet, häufig angeregt und in ihren Richtungen bestimmt durch die Großen und Mächtigen selbst, die den Dichter in ihre vertrauliche Nähe gezogen und, wie man sieht, zum Mitwisser und Berather ihrer Pläne, Geheimnisse und Unternehmungen machten. So werden besonders die Verhältnisse zwischen Peire, König von Aragon und seinem Hofdichter, und zwischen dem Markgrafen von Montferrat und dem tief in die Politik seiner Zeit eingeweihten Dichter Rambaut von Vaqueiras angeführt. Es bedurfte einer so durch und durch poetisch getränkten und beeinflußten Zeit, wie diese war, dazu, um die Dichtkunst unter allgemeiner Anerkennung solcher Rechte in die entscheidende Mitte des Lebens treten zu lassen. Durch die Spielleute an allen Höfen und auf allen Schlössern verbreitet, wurde ein solches Lied rasch zur Kenntniß des ganzen Landes gebracht. An der Erregung der öffentlichen Stimmung für die Kreuz-

ter denen die zu Anfang des zwölften Jahrhunderts entstandenen Gedichte der Waldenser, in einer Nebenmundart des Provençalischen abgefaßt, eine merkwürdige Stelle einnehmen. Die Waldenser haben in diesen Gedichten, die in einer den Alexandrinern verwandten Versart gehalten sind, vornehmlich ihre religiösen Begriffe darzustellen gesucht, so in la nobla leyczon, einen Abriß der heiligen Geschichten, la barca, lo novel sermon, lo novel confort, u.a.*)

Aber auch Elemente dramatischer Poesie und theatralischer Darstellung fehlten bei den Troubadours nicht und werden in ihrem Bereich, wie es scheint bereits in einer ziemlichen Ausbildung, angetroffen. Die recht eigentlich aus dem provençalischen Naturell hervorgegangene lyrische Gattung der Tenzone hatte als dieser dialektische Streit- und Wettgesang mehrerer Dichter schon einen unläugbar dramatischen Charakter an sich; er begründete die schärfste Ausbildung des Dialogs, wo es entweder zwei Dichter waren, die in dieser poetischen Streitform einander gegenüber standen, oder auch in kunstreicher Verschlingung der Gegensätze mehrere Personen die daran Theil nahmen und in welchem Fall die Tenzone zu der Bedeutung eines poetischen Turniers sich ausdehnte.

Die Anfänge theatralischer Darstellung zeigten sich aber schon bei jenen umherziehenden Spielleuten und Jongleurs, die zu ihren Liedern auch das Talent mimischer Ausführungen und Belustigungen fügten und damit sowohl die Vornehmen auf ihren Schlössern, wie das Volk auf den Marktplätzen zu unterhalten hatten. Indem diese Jongleurs entweder auf ihre eigene Hand im Lande umherwanderten oder einem höher gestellten Troubadour, dem die Gabe des eigenen Vortrags seiner Lieder versagt war, in dessen Dienst

---

*) Vergl. Diez, die Poesie der Troubadours S. 230.

begleiteten, bestand ihr Hauptgeschäft zunächst in dem Spielen der Instrumente, unter denen besonders Harfe, Cither und die der heutigen Geige verwandte Viole die gebräuchlichsten waren, obwohl auch noch viele andere, uns zum Theil unverständliche, wie Mandore, Monocord, die siebzehnsaitige Rote, außerdem Trommel, Castagnetten, Geige, Sackpfeife, Leier, Pauke, in den provençalischen Gedichten vorkommen.*) Dabei waren aber die Jongleurs zugleich im eigentlichsten Sinne des Wortes Seiltänzer und Gaukler, die in allerhand figürlichen Darstellungen und körperlichen Kunststücken geübt sein mußten. Sie führten auch Frauen mit sich (Jongleresses), die ihrerseits die ihnen angemessenen Rollen bei solchen Gaukeldarstellungen übernahmen, und so scheinen sie bald zu organisirten Gesellschaften sich verbunden zu haben, die ihre mimischen und musikalischen Vorstellungen auch mit Worten und einem bestimmten Inhalt ausfüllten.

Von Constanze, der Gemahlin des Königs Robert, wird erzählt, daß sie diese Ergötzlichkeiten der Pantomimen, an die sie sich in ihrer Heimath der Provence gewöhnt hatte, um das Jahr 1009 auch nach Paris verpflanzen ließ. Daß jedoch dies provençalische Komödiantentreiben auch zügellose und scandalöse Entartungen mit sich brachte, geht aus vielen gesetzlichen Verordnungen hervor, welche gegen diese Mimen ergingen, wie denn schon Philipp August von Frankreich diese Schützlinge Constanzens wieder verbannen ließ, was sein Enkel Louis IX. der Heilige wiederholen mußte.**)

Jedenfalls haben wir hier die ersten Entwickelungen

*) Vergl. Diez, die Poesie der Troubadours S. 42.

**) Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. I. 164.

des modernen Schauspielerwesens vor uns, das durch einzelne provençalische Dichter, die schon bestimmter ausgeführte dramatische Compositionen unternahmen, auch kunstmäßiger angebaut wurde. So wird von Anselme Faidit, dem Sohne eines Bürgers aus Avignon (um das Jahr 1220) erzählt, daß er nicht nur Dichter und Musiker gewesen, sondern auch als Komiker und Schauspiel-Dichter sich ausgezeichnet habe, wie er denn seine Komödien und Tragödien oft für ein Honorar von 3000 Livres verkauft haben soll. Auch heißt es, daß er selbst die theatralischen Darstellungen anordnete und alles Geld, welches die Zuschauer zahlen mußten, einzog, wodurch er bedeutende Summen gewann. Eine Zeitlang stand er auch in Diensten König Richard's von England, nachher führte er zwanzig Jahre hindurch ein umherschweifendes und abenteuerliches Pilgerleben. Auf seinen Streifzügen verführte und heirathete er eine Nonne aus Aix in der Provence, Namens Guillaumone de Soliers, die jung, schön und geistreich war, und ihrem Gatten, dessen Lieder sie sang, bei seinen poetischen Vorstellungen half. Da sie aber ebenso liederlich war, wie Anselme Faidit selbst, so geriethen beide auch wieder in große Dürftigkeit. Eine Komödie des Faidit wird unter dem Titel l'heregia dels Peyres (Die Ketzerei der Väter) erwähnt, ein satirisches Stück, welches Boniface, Marquis von Montferrat, auf seiner Villa öffentlich darstellen ließ. Die Komödie bezieht sich auf die freien Religionsbewegungen der Waldenser und Albigenser, welche letzteren gerade zur Zeit des Dichters in der Provence große Verbreitung, aber auch heftige Verfolgung Seitens des römischen Stuhls gefunden hatten. Boniface war ein entschiedener Freund und Beförderer dieser Richtungen, und der Dichter verfaßte deshalb seinem Gönner zu Gefallen dieses Stück, in dem er die Verfolger und Verdammer der Albigenser selbst als die ei-

gentlichen Ketzer darstellte.*) Nostradamus (Les vies des plus celebres et anciens poètes provençaux, 1575) erzählt uns, daß Faidit diese Komödie ganz heimlich verfaßt und sie nur dem Marquis von Montferrat gezeigt habe, der aber von ihrer treffenden satirischen Tendenz so hingerissen wurde, daß er die öffentliche Darstellung des Stücks in seinen Staaten veranstaltete. Auch Petrarcha (im vierten Capitel seines trionfo de l'amore) spricht von diesem Dichter und soll einige seiner Sachen nachgeahmt haben.

Die Arbeiten der provençalischen Dramatiker sind leider nicht bis auf uns gelangt, aber man findet sie häufig und an verschiedenen Orten mit so bedeutender Hinweisung angeführt, daß wir noch einige der bekanntesten dieser Dichter näher bezeichnen müssen. Besonders erwähnenswerth sind: Luco de Grimauld (gestorben um das Jahr 1308), der einige beißende Komödien gegen den Papst Bonifaz VIII. geschrieben haben soll und auf obrigkeitliches Einschreiten genöthigt wurde, sie selbst zu verbrennen; bei einem glücklichen Gedächtniß lernte er sich jedoch seine Arbeiten noch vorher sammt und sonders auswendig und wußte sie dadurch später wiederherzustellen. Er erlitt das tragische Schicksal, daß er in Folge eines Liebestrankes, den ihm seine Geliebte, um sich seine Neigung zu erhalten, eingegeben, rasend wurde und sich mit eigner Hand den Tod gab. Ferner ist René von Anjou, König von Sicilien und Neapel und Graf der Provence, als Verfasser mehrerer Komödien zu nennen.**)

Am bedeutendsten unter allen Troubadours aber ragt mit dramatischen Arbeiten B. de Parasols (um 1383) hervor, der fünf Tragödien schrieb, in denen er das ganze

*) Vergl. Parfait, histoire du théâtre français I. 17. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. I. 19.

**) Vergl. Parfait, histoire du théâtre français I. 13. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. I. 103.

Leben der Königin Johanna von Neapel, deren Arzt sein Vater gewesen, darstellte. Er eignete diese Stücke dem damals in Avignon residirenden Papst Clemens VII. zu, welcher den Dichter dafür mit dem Canonicat zu Sisteron belohnte, dessen er jedoch nicht lange mehr genoß, da er bald darauf an Gift starb. Vielleicht war ein Motiv zu dieser tragischen Todesart die Richtung seiner Tragödien selbst, die eigentlich mehr eine dramatische Aufdeckung aller Lebensgräuel der genannten Königin als eine poetische Darstellung waren. Die erste dieser Tragödien führte den Titel: l'Andriasse, und behandelt die Ermordung des André, ersten Gemahls der Johanna, durch Verschworene, deren Leiter Charles, Prinz von Duras war. Der Dichter läßt Johanna unter allen ihren Thränen und Klagen doch keineswegs als unschuldig erscheinen, wie sie auch bald darauf durch das Eingehen einer neuen Heirath mit dem schönen Prinzen Louis, ihrem Vetter, beweist. Die zweite Tragödie hieß la Tharanta, und behandelt die Zeit des glücklichen Ehelebens zwischen Louis und Johanna, das nur durch den Bruder des ermordeten André, Louis den Großen, König von Ungarn, getrübt wurde, der nach Italien kam, um diese Schandthat zu rächen. Das bedrohte Königspaar flüchtete sich zum Papst Clemens VI., der ihnen zwar seinen Schutz unter großen Ehrenbezeugungen angedeihen ließ, die bedrängte Lage der Königin aber zugleich zu einem profitablen Handel benutzte, indem er sie nöthigte, ihm die Stadt und Grafschaft von Avignon für 80,000 florentinische Goldgulden zu verkaufen, unter welcher Bedingung er auch ihre Heirath mit dem Prinzen Louis von Tarent anerkannte. Parasol's dritte Tragödie führte den Titel: la Malhorquina, und zeigte die Königin Johanna in ihrer dritten Ehe mit Jacob von Arragonien, den sie jedoch nur als Gatten genießen, nicht aber als herrschenden König neben sich sehen wollte. Da

er ihr jedoch untreu wurde und ein anderes Weib liebte, ließ sie ihm einfach den Kopf abschneiden. In der vierten Tragödie, l'Allamanda, verheirathet sich Johanna mit einem deutschen Prinzen, Otto von Braunschweig, mit dem sie in einem sehr guten Einverständniß lebt, er wird aber von Karl Durazzo, dem General des Königs von Ungarn, in einer Schlacht besiegt und zum Gefangenen gemacht. Durazzo erobert Neapel und läßt Johanna sowohl, wie ihren Gemahl in seiner Gegenwart erdrosseln. In einer fünften Tragödie, la Johannela oder la Joannada betitelt, scheint Parasol gewissermaßen eine Recapitulation der ganzen Lebensgeschichte der Johanna von Neapel vorübergeführt zu haben, was man aus der Bemerkung des Nostradamus schließen kann, daß der Dichter darin nichts darzustellen vergessen, was dieser Königin von ihrem sechsten oder siebenten Jahre an bis zu dem verhängnißvollen Ende ihrer Tage begegnet sei. —

---

6. Das nordfranzösische Epos.

Während die südfranzösische Poesie in begränzteren Kreisen nach einer raschen Blüthe ihre Bahn durchlief und mit einem gänzlichen Verfall endigte, bildete sich dagegen im Norden Frankreichs, auf der Grundlage der wallonisch-romanischen Mundart, in jener Sprache von Oïl oder Oui eine Poesie auf weitester nationaler Basis aus, welche sowohl in der Sprache, wie in den innersten sittlichen und geistigen Richtungen des Volkslebens für den eigentlichen

Anfang und Grund der französischen Nationalliteratur anzusehen ist. In dieser nordfranzösischen Poesie, deren umfassendste und allseitig ausgebildete Schöpfung das Epos ist, gestalten sich zugleich die Sagen-Elemente des Mittelalters in einer universalen Form und Bedeutung, die sie für die epische Dichtung der übrigen Völker dieser Zeit typisch gewinnen. Diese Literatur begann sich ungefähr hundert Jahre später zu bilden als die provençalisch-romanische, und regte sich vielleicht zum Theil auch durch das Herüberbringen südfranzösischer Bildungselemente nach dem Norden an, indem namentlich die Bewegungen der Albigenser-Kriege dazu beitrugen, die bisher wie atomistisch in zwei Hälften geschiedenen Bevölkerungen Frankreichs durcheinanderzumischen. —

So finden wir auch in der nordfranzösischen Poesie zuerst Trouvèren (Trouvères), welche gleich den provençalischen Troubadours als Volksdichter wirkten, durch ihre Erfindungen und Gesänge die Poesie an den Höfen verbreiteten, und ebenso mit dem Element des Ritterthums und mit den Fürsten und Königen selbst sich mischten, wie dies in der poetischen Welt Südfrankreichs der Fall gewesen war. Auch erschienen sie ebenso in Gesellschaft der Jongleurs und Ménestriers, welche letzteren das ganze Sänger-Handwerk darstellten, und sich von den Gaukeleien und Taschenspielerkunststücken der Jongleurs entfernt gehalten haben mochten. Die nordfranzösischen Trouvèren scheinen zum Theil auch die lyrischen Gattungen der Troubadours aufgenommen und fortgebaut zu haben. Ihre eigenthümliche poetische Form aber, in der sie die umfassendsten Regionen der Poesie eröffnen, wird die epische, in der hier einzelne Werke hervorgehen, welche als Grundlage eines wesentlichen Theils der modernen Literatur gelten müssen.

Wie sich bei den nordfranzösischen Dichtern die epische

Richtung als der eigentliche Grundton ihrer Poesie wie von selbst herausdrängte, zeigt sich auf eine ungemein productive Weise schon in der Gattung, die noch am meisten mit dem Lyrischen zusammenhängt, nämlich in den sogenannten Fabliaux oder contes, auch nouvelles genannt, welche die auf den Schlössern umherziehenden Sänger in zahlloser Menge verbreiteten und die Erzählungen, in der Regel in vierfüßigen jambischen und paarweise, männlich oder weiblich gereimten Versen, waren, worin in unendlicher und aus allen Weltgegenden bunt zusammengeholter Mannigfaltigkeit des Inhalts der ganze Grundstock des späteren europäischen Novellenstoffes ausgebildet wurde. Diese Geschichten waren, wie auch die Haltung ihrer Darstellung beweist, für den eigentlich erzählenden Vortrag, nicht aber für das Absingen bestimmt, welches letztere die vorzugsweise Verbreitungsform des nationalen Epos war, welchem die Fabliaux, obwohl theilweise als einzelne Ausstreuungen und Keime desselben sich zeigend, doch sowohl in der Form, wie in der ganzen Auffassung und Gestaltung des Lebensinhalts wesentlich gegenüberstehen. Es fehlte zwar in diesen Fabliaux, obwohl sie einem bedeutenden Bestandtheil nach aus fremden Völkerstoffen, und namentlich aus den orientalischen Märchenschätzen sich zusammengebaut haben, auch die nationale Seite nicht, die aber hier in der Regel in solchen Verwikkelungen der Wirklichkeit verknüpft wird und in Pointen sich zuspitzt, welche in die ganze Weltanschauung des Epos nicht hineingehören. Diese Erzählungen sind ritterlicher, romantischer, bürgerlicher und geistlicher Natur, in letzterer Beziehung oft schon mit den schärfsten Stacheln der Ironie gegen Kirche und Clerus erfüllt, und eine polemische Richtung eröffnend, wie sie später namentlich von der italienischen Novelle unter Anführung des Boccaccio so reichlich und schlagend verfolgt wurde. Zuweilen dehnten sich auch

die Fabliaux zu größeren romantischen Darstellungen aus, wie dies z. B. von der gefühlvollen Geschichte des Cardinals von Coucy, der Griseldis, der Aucassin und Nicolette (später zu einer berühmten Oper benutzt) u. a. gesagt werden kann. Als eine Hauptquelle dieser Erzählungen werden immer gewisse indische Geschichten-Sammlungen angesehen werden müssen, besonders aber die alte lateinische Uebersetzung des Dolopathos oder der Königs und die sieben Weisen, woraus alle Trouvèren vielfältig ihre Stoffe geschöpft haben. Die arabischen Erzählungs-Quellen wurden besonders in der Disciplina clericalis, einer von einem spanischen Juden Moses im zwölften Jahrhundert veranstalteten Sammlung, welche in die Form eines seinen Sohn über die Weltzustände aufklärenden Vaters eingekleidet ist, festgehalten und den Sängern eröffnet. Eine altfranzösische gereimte Nachbildung davon ist das Chastoiement d'un père à son fils, worin siebenundzwanzig Märchen in derselben Form miteinander zusammenhängend verbunden wurden. Eine mehr lyrisch gebliebene Abart der Fabliaux war aber das Lais oder Lay, eine zum Absingen bestimmte Liebesromanze, von welcher Art z. B. die berühmte Liebesgeschichte des Aristoteles ist (le Lay d'Aristote). Eine Dichterin des dreizehnten Jahrhunderts, Marie de France, deren Poesien Roquefort herausgegeben,*) hatte sich vorzugsweise in dieser Gattung ausgezeichnet.**)

---

*) Poésies de Marie de France poète Anglo-Normand du XIII. siècle ou recueil de lais, fables et autres productions de cette femme. (Paris 1820.)

**) Sammlungen der alten Fabliaux erschienen mehrere, besonders: Fabliaux et contes des poètes franç., du XI. XII. XIII. XIV. et XV. siècle, par Méon. (Paris 1808.) — Nouveau recueil de Fabliaux et contes, par Méon. (Pa-

Auf einer umfassenderen und die eigensten Lebenselemente unter einem universalen Gesichtspunkt gestaltenden Grundlage ging das nordfranzösische Epos als solches hervor, welches sich nach den bestimmten Kreisen der historisch-ritterlichen Lebensbewegung, aus der das Zeitalter seine äußerliche und innerliche Bildung erhalten hatte, gliederte und verzweigte. Dies Epos, welches vorzugsweise das Ritter-Epos oder der Ritter-Roman genannt wurde, trug diese letztere Bezeichnung zunächst nicht als poetischen Gattungsnamen, sondern in der Beziehung auf das romanische Sprachelement an sich, welches zu dem eigentlichen Träger dieser Dichtungsweise sich gemacht hatte. Es lag darin nur der Sinn, daß das Epos, wie es jetzt die modernen Lebenselemente productiv zusammenfaßte, die vorzugsweise romanische Dichtart war, welche allgemeine Bedeutung des Romans sich jedoch bald zu einem specifischen Ausdruck feststellte, mit dem derselbe auch die eigenthümliche Form dieses Dichtens in ihrem inneren und äußeren Wesen wie in ihrem Verhältniß zu den anderen Darstellungsarten der Poesie zu bezeichnen hat. Wie aus dem Ritter-Roman des nordfranzösischen Epos die moderne Poetik ihren Gattungsbegriff des Romans und darin eine grundthümliche Hauptform der modernen Poesie empfing, in welchem mit dem Epos organisch zusammenhängenden Ursprung sich zugleich die Darstellungsgesetze des Romans unzweifelhaft zu bestimmen scheinen, so entsteht auch hier die andere moderne Darstellungsform, die Novelle, in jenen in die ganze neuere Poesie herüberbringenden Fabliaux (nouvelles), welche als vereinzelte und prismatisch zusammengedrängte Ausstrahlungen der Lebenswirklichkeit, ebenso der universalen Tendenz des Epos gegenüberstehen, wie sich

---

ris 1823.) — Nouveau recueil de contes, dits, Fabliaux, par Ach. Jubinal. (Paris 1839.)

die Novelle in späteren kunstgebildeten Ausführungen der umfassenderen Form des Romans gegenübergestellt hat. —

Das nordfranzösische Epos gestaltet nun zugleich diejenige eigenthümliche Sphäre, welche den Geist und die Formen des romantischen Ritterthums in seinem ganzen glänzenden Aufzuge und als eine in sich vollendet abgeschlossene Welt heraustreten läßt. Dies moderne Ritterthum, dessen Ursprung bald den Einwirkungen des abenteuerlichen und feinsinnig gebildeten Geistes der Araber zugeschrieben, bald und wohl mit größerem Recht von den unternehmungsreichen, das ganze Mittelalter bewegenden Normännern hergeleitet wird, erscheint in dieser nordfranzösischen Poesie als eine so abgerundete, charaktervolle und ein ganzes Lebenssystem bis in die leisesten Nüancen ausdrückende Schöpfung, daß man an dem historischen Bestand seiner Wirklichkeit wohl nicht zu zweifeln vermag. Wie aber das normannische Element bei dieser Gestaltung des Ritterthums das eigentlich verknüpfende und bestimmende wurde, ergiebt sich schon aus den ursprünglichen stofflichen Entwickelungen des nordfranzösischen Epos selbst, welches seine erste Quelle in den normannischen Ueberlieferungen findet, und daraus den Geist sowohl, wie die Form seiner Darstellungen bildet. Als das historische Verbindungsglied dieser neuen poetischen Welt erscheint England, in dem durch die Eroberung der normännischen Herzöge das nordfranzösische Bildungselement als ein herrschendes aufgenommen und eine eigenthümliche anglonormannische Cultur begründet wird, welche der schaffenden Phantasie und Dichtung neue Bahnen anweist.

Wir haben daher das nordfranzösische Epos zuerst in seinem bretonischen Cyclus zu betrachten, in dem es den Kreis der Graal- und Arthus-Sage in jenen, die kühnste und glänzendste Entfaltung des Rittergeistes mit dem geheimnißvoll christlichen Element vereinigenden Traditionen

behandelt. Als der persönliche Mittelpunkt dieses Sagen-Cyclus steht König Artus da, der im Kreise seiner Verwandten und Ritter und an der weltberühmt gewordenen fabelhaften Tafelrunde dies wunderbar herrliche Lebensbild der Romantik sich entwickeln läßt. Die ersten poetischen Gestaltungen dieses Cyclus beginnen mit der Reimchronik des Robert Wace (d. h. Wistace, soviel als Eustache), welche derselbe unter dem Titel: Le Roman de Brut ou d'Artus de Bretagne, und mit der Fortsetzung le Roman de Rou ou l'histoire des Ducs de Normandie in der Mitte des zwölften Jahrhunderts herausgegeben, und worin er, auf ältere Geschichtschreiber und namentlich auf Galfred's Historia regum Britanniae gestützt, in naiven und rasch hingestellten Versen die Geschichte Englands von einem Enkel des Aeneas, Brutus, an, welchen er zuerst König von England sein läßt, bis zu den normannischen Herzögen erzählt und darin besonders das ritterliche Walten des Königs Artus, der im Jahre 545 stirbt, verherrlicht.

Wie aber in dem König Artus und seinem romantischen Hofhalt gewissermaßen die Grundsäulen des modernen Ritterthums aufgeführt werden, so erscheint als mystischer Gegensatz zu dieser heitern, in weltlicher Thatkraft und in freier sinniger Lebenssitte sich entfaltenden Gesellschaft das Geheimniß vom heiligen Graal, der, insofern er die ganze Bewegung der Mythe knüpft und vermittelt, zugleich die innerlich und äußerlich bindende Grundmacht des Christenthums, in der alle Erscheinungen des Daseins wurzeln, gerade in dieser Lebenssphäre höchst bedeutungsvoll durchführen soll. Dieser Graal bezeichnet nämlich die Demant-Schaale, welche bei der Einsetzung des Abendmahls gebraucht worden, und worin zugleich Joseph von Arimathia das Blut aufgefangen haben soll, welches nach dem Lanzenstich des Longinus aus der Seite des Erlösers strömte, woher auch

der Name dieser Reliquie, Graal, der aus Christi sanguis regalis, sang real, sang royal, Sainct Graal, entstanden. Joseph soll das heilige Kleinod selbst mit nach England genommen und bei den an ihm entdeckten wunderwirkenden Eigenschaften zur Bekehrung der Ungläubigen erfolgreich angewandt haben, worauf der Graal in den Schatz der Könige von England überging. Die Verbindung des Graals aber mit dem Thatenkreis der Tafelrunde geschieht durch den aus himmlisch-teuflischer Mischabstammung hervorgegangenen Zauberer Merlin, in dem die Mächte der Hölle gegen das Prinzip der christlichen Erlösung streiten wollen, der sich aber in der starken Weisheit seines Herzens zum guten Genius des von armen Leuten auferzogenen Artus macht, und ihn zur Erhebung auf den Königsthron Britanniens führt. Zugleich heißt er ihn die Tafelrunde zum Schutze des heiligen Graals erneuern, welche auf des Zauberers Rath schon des Artus Vater, der König Uterpendragon, hatte einsetzen müssen. Die Ritter dieser Tafelrunde, welche die würdigsten, tapfersten und edelsten sein mußten, standen zu einem eidlich befestigten Bund zusammen, der sie zu allen Abenteuern der Welt und zu gegenseitiger Hülfe in allen Gefahren und Nöthen verpflichtete. Ein Platz aber an der Tafelrunde blieb leer und konnte erst ausgefüllt werden, wenn der Held geboren war, der durch seine Thatkraft alle Wunder des Graal zur Verwirklichung gebracht hatte. Dem Artus aber hatte Merlin den Zauberdegen verliehen, den escalibor, dem keine andere Waffe widerstehen konnte. Aber ungeachtet dieser Gabe und aller geheimen Instructionen seines Lehrers Merlin, wurde Artus dennoch in der Schlacht getödtet, in der er auch einen großen Theil seiner Cavaliere verlor, wodurch dieser wunderherrlichen Tafelrunde ein Ende gemacht ward. Ueberhaupt erscheint König Artus, wie sehr ihn auch der Ruhm

der Sage krönt, oft in einem Conflict von Verhältnissen, mit denen seine persönliche Würde nicht immer bestehen kann, wie ihm denn namentlich auch seine Gemahlin Ginevra übel mitspielt, ebenso der schöne Ritter Lancelot und sein eigener Milchbruder und Seneschall der Messire Kay. Unter allen seinen Cavalieren, die ihn umgeben, ist es fast nur sein Neffe, der weise Gawain, auf den er sich recht verlassen kann und der ihm aufrichtig Rath und Unterstützung angedeihen läßt.*)

Aus den verschiedenen Richtungen und Verknüpfungen dieses Sagenkreises ergeben sich die einzelnen Romane, in denen die vielfache Verzweigung dieses Stoffes ausgebildet wird. Zuerst ist hier der alte versificirte Roman de St. Graal selbst zu nennen, der einem unbekannten Trouvère zugeschrieben wird, und der Prosa-Roman: l'histoire de St. Graal, der von Robert de Borron, einem Ritter Heinrichs II. von England, 1231 aus einem lateinischen Original übersetzt worden sein mag.**)

Der Roman vom Merlin behandelt das Leben dieses berühmten Zauberers, der in England aus der Vermischung eines Dämons mit einer edlen Jungfrau geboren wurde. Außer den Aventuren, in denen er mit dem König Artus verbunden ist, wird besonders sein Verhältniß zu der jungen Viviane, die seine Geliebte und seine Schülerin ist, der Gegenstand seines Romans. Durch die Zauberkräfte, welche sie erlangte, schloß sie ihn in dem Walde von Broceliande bei Quintin in der Niederbretagne ein, um den dort in ei-

---

*) Vergl. Roquefort, de l'état de la Poésie françoise dans les XII. et XIII. siècles. (Paris 1821.) S. 156.

**) Le Roman du Saint-Graal, publ. p. la prem. f. par Fr. Michel. (Bordeaux 1804.) — L'histoire du Saint-Gréal qui est le premier livre de la table ronde. (Paris 1516.)

ner Höhle Gefesselten nie wieder zu verlieren. Auch die Schwester des Artus, die Fee Morgain oder Morgane, welche der Ritter Guiomar liebte, war eine Schülerin des Merlin. Sie wurden Beide in ihrer Liebe von Ginevren überrascht, welche die Morgane darauf zwang, sich vom Hofe zu entfernen, worauf die Fee ihr Rache schwur, und diese in allen den vielen Kränkungen und Erniedrigungen vollführte, welche die Gattin des Artus zu erdulden hatte.*)

Der Roman vom Lancelot du Lac behandelt die Liebes-Aventuren dieses Ritters mit Ginevra, der Frau des Königs Artus. Er scheint besonders als Prosa-Roman eine außerordentlich populäre Verbreitung gehabt zu haben. Die ursprüngliche Dichtung des Lancelot du Lac wird dem Walter Mapes oder Gautier Map zugeschrieben; worauf Chrestien de Troyes um das Jahr 1190 den Roman de la Charrette ou de Lancelot zu schreiben begann, der aber erst nach seinem Tode durch Godefroi de Leigni vollendet wurde. Das ehebrecherische Verhältniß Lancelots mit Ginevren, der Frau seines Königs, führt zu einer Reihe erschütternder und tragischer Scenen, die zugleich die innigste Tiefe und Zartheit der Leidenschaft gegenüber dem grausam sich bethätigenden Strafgericht der Sittlichkeit entfalten.

Einen nicht minder hohen Ruhm behauptet der Roman vom Tristan, der ebenfalls durch Chrestien de Troyes in Versen dargestellt wurde, obwohl diese Bearbeitung verloren gegangen zu sein scheint. Als das Original dieser Dichtung wird gewöhnlich der Roman de Tristan angesehen, welchen der Ritter Luces, Herr des Schlosses Gast bei Salisbury, halb in Prosa, halb in Versen verfaßte, und wozu Helie de Borron unter Heinrich III.

---

*) Vergl. Roquefort a. a. O. S. 154. — La Vie et les prophéties de Merlin. Paris 1498. III Vol.

von England das Ende hinzufügte. Tristan war der Sohn des Meliadus, Königs von Léon, und erhielt seinen Namen von den großen Schmerzen und Mühsalen, unter denen ihn seine Mutter Isabelle, eine Tochter von Felix, König von Cornwallis, in einem Wald zur Welt gebracht hatte. Es entsteht hier derselbe Conflict einer gesetzwidrigen Liebesneigung wie im Lancelot, indem der tapfere Tristan zur schönen Isalde, der Gattin seines Oheims Marke von Cornwallis, in der heftigsten Leidenschaft entbrennt. Aber diese Leidenschaft wird hier durch einen Liebestrank bewirkt, welchen die Königin von Irland für seinen Onkel Marc, dem ihre Tochter Isalde zur Ehe gegeben war, bestimmt hatte. Dieser Trank wurde aber zufällig von Tristan und der schönen Isalde genossen, als sie eben miteinander Schach spielten und dabei von einem brennenden Durst heimgesucht wurden. Beide konnten sich dieser sie gleichmäßig bewältigenden Leidenschaft nicht mehr entziehen, und obwohl Tristan nachher eine andere Isalde, welche den Beinamen mit den weißen Händen führte, die Tochter des Königs Houel heirathete, so konnte er doch niemals die Gattin seines Oheims Marke vergessen. Nach ihrem Tode wurden ihre Särge dicht neben einander gerückt, und es erhoben sich daraus zwei Epheu-Zweige, welche sich um sie schlangen und sie mit ihrem Blätterwerk bedeckten.

Als eine weitere Abzweigung dieses Sagenkreises erscheinen die Romane von Meliadus von Leonnoys, angeblich von Rusticien de Pise abgefaßt, und der Ysaie le triste, wie ein Sohn Tristans genannt ist, dessen Thaten und Abenteuer darin beschrieben werden. In solcher Weise entstanden viele andere epische Dichtungen in kleinerem Maaßstabe, worin die Sagen vom Iwain, von Gyron le Courtois, von den Brüdern Gauwain, vom Schwanenritter, Chevalier du Cygne, von Erec und Enide u. s. w. ihre

Ausführung finden. Als ein den ganzen Cyclus übersichtlich zusammenfassendes Werk erschien das Abrége des Romans de la Table ronde d'après Luces de Gast, Robert et Helie de Borron, welches Rusticien de Pise zusammengestellt hatte. Auch waren kleinere Compilationen der Artussage häufig, wie der Roman du Roi Artus et des Compagnons de la Table ronde und Le livre du vaillant et preux chevalier Artus, fils du duc de Bretagne (1477).

Die tieferen Ausgestaltungen des Graal-Mythus findet man aber in den Charakteren des Perceval und Lohengrin, welche in den Graal-Romanen die ideale Seite des geheimnißvollen Cultus gestalten sollen. —

Als den zweiten Hauptcyclus der nordfranzösischen Dichtung haben wir das fränkische Epos zu betrachten, welches aus dem Sagenkreise Karls des Großen und seiner Paladine hervorgeht. Das Leben Karls des Großen, in welchem die weltlichen und geistlichen Seiten der Zeit sich schöpferisch begegnen, und die feudalen Grundelemente des mittelalterlichen Staats- und Gesellschafts-Verbandes sich bilden, mußte den ergiebigsten und beziehungsreichsten Kreis einer großen National-Epopöe bilden. Karl der Große selbst erscheint darin sowohl in seinem eigenen Charakterwesen, wie im Verhältniß zu seinen Paladinen und Reichsbaronen, in denen ihm zum Theil die noch zu gestaltenden und zu organisirenden Ur-Elemente der Gesellschaft trotzig gegenüberstehen, immer als der schaffende und einer unendlichen Aufgabe sich bewußte Genius, der nach allen Richtungen hin die nothwendigsten und umfassendsten Lebensformen gründet, und durch den in ihm sich entscheidenden Kampf des Christenthums mit dem Heidenthum zugleich die siegreiche Weltstellung der christlichen Religion herbeiführt.

Die Volkspoesie arbeitete ohne Zweifel schon frühe in einzelnen Versuchen und Berichten an der Verherrlichung dieser großen Gestalt und knüpfte in vielfachen Zügen die diesen Cyclus bildenden Ueberlieferungen fest, denn solche ursprünglich vorhandenen Volksromanzen waren es höchst wahrscheinlich, welche in die berühmte Chronik des Turpin oder Tilpin, die das Fundament des Karolingischen Sagenkreises zusammengestellt hat, überflossen. Diese Chronik scheint zu Anfang des elften Jahrhunderts zuerst in lateinischer Sprache abgefaßt worden zu sein, woraus sie in die Vulgärsprache und endlich auch in französische Verse übertragen wurde. Daß sie sich auf eine ihr vorangehende Volkspoesie beziehen konnte, geht aus der von Turpin gegebenen Hinweisung auf das Rolandslied hervor, welches mit der Schlacht von Ronceval in Verbindung steht. Diese Schlacht im Thale Ronceval ist aber der tragische Höhepunkt des ganzen Karolingischen Helden-Epos. In seinen zwölf Paladinen, welche sich Karl der Große nach mannigfachem Streit ausgefunden, hat er sich zugleich mit den gleich ihm für die Sache Gottes und der christlichen Kirche begeisterten Kampfgenossen umgeben, die in den Feldzügen gegen die heidnischen Sachsen und gegen die Ungläubigen in Spanien Wunder der Tapferkeit verrichten. Aber im Thale Ronceval erliegen die herrlichen und wunderreichen Kämpfer endlich dem Verrath des Judas Ganelon, und dem gewaltigen Sturz entgehen nur Karl selbst und einige wenige Getreue, mit denen er sich zur Trauer und zur Rache des ungeheuren Helden-Untergangs vereinigt.

Als die gewissermaßen einleitenden Romane dieses Sagenkreises können der Roman de Garin de Loherain, welcher den Feldzug Karl Martells und seines Sohnes Pipin gegen die Saracenen und andere Völker behandelt, und der Roman von der Bertha mit dem großen Fuß, Roman de

Berte au grand pié, (Mutter Karls des Großen), angeführt werden. Diesen letzteren Roman dichtete der Waffenkönig Adenez (le Roi Adenez), der Ministrel Heinrichs III., Herzogs von Flandern und Brabant.

Den Kern und Mittelpunkt des Cyclus machen aber diejenigen Romane aus, welche uns die großen Gestalten der Paladine selbst vorführen und deren abenteuerreich entwickelten Schicksale behandeln. Unter diesen Paladinen erblickt man vor allen den hochherrlichen Roland, den Sohn Milo's von Aglant, welcher aus seiner Liebesverbindung mit der Schwester Karls des Großen, Bertha, sich diese gewaltige Frucht erzielte. Ihn feierten die Volkslieder aller Zonen und Welttheile, und der zuvor angeführte Chanson de Roland wurde von den Normannen in der Schlacht bei Hastings gesungen, in der wahrscheinlich auch der Verfasser dieses Liedes, ein gewisser Turold, mitfocht. Neben Roland zeigen sich die vier Haimonskinder, Rinald, Alard, Guiscard und Richard, als die mächtigsten und hervorragendsten Cavaliere und Recken. Die Conflicte Karls des Großen mit diesen seinen starken und widerspenstigen Vasallen haben eine fundamentale Bedeutung für die Stiftung der romantischen Feudalmonarchie. Die eine Seite darin ist das Ankämpfen der Vasallen gegen ihren kaiserlichen Lehnsherrn, der die Gewähr seines Sieges über sie einzig und allein in der inneren Bedeutung seiner Stellung zu ihnen findet, und sich darum waffenlos, im Bette und in der Haft, die Malegis Zauberei über ihn verhängt, seinen Gegnern gegenüberstellt. Die andere Seite ist das Umschlagen, welches diese innere Bedeutung des Verhältnisses in den feindlichen Vasallen selbst bewirkt, welche die unbedingte Macht des Kaisers über sich und all ihr Besitzthum so tief anerkennen, daß Reinhold sogar sein treues Roß

Bayard, welches er über Alles auf der Welt liebt, der Bestimmung Karls hingiebt.

Unter den namhaften Dichtern, welche diesen Stoff bearbeitet, ist Huon de Villeneuve zu nennen, dessen Epos sich jedoch nicht durch den Druck erhalten hat. Ein anderes Gedicht desselben Verfassers, Regnault de Montauban, scheint nur in späteren Prosabearbeitungen sich erhalten zu haben. Demselben Trouvère wird auch der Roman von dem großen Zauberer Malegis oder Maugis, einem Vetter Reinholds zugeschrieben. Dieser seltsame Zauberer ist der eigentliche Schutzgeist der Haimonskinder, und giebt an sich die eigenthümlichste Figur ab, welche in der Poesie des Mittelalters geschaffen worden, indem sie gewissermaßen eine humoristische Herrschaft über das böse Prinzip ausdrückt, die mit ebenso vieler Heiterkeit als Kühnheit durchgeführt ist.

Demselben Kreis der Anschauung, wie in den Haimonskindern, begegnet man in einem anderen Roman, welchen ein zu Paris lebender Dichter Bertranz, Gentil clerc genannt, zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts über das thatenreiche Leben des Guerin de Montglave und seiner Söhne Girard, Regnier, Milon und Arnaud verfaßte, wobei die Belagerung Girards in Viane (Vienne an der Rhone) durch Karl den Großen einen Hauptpunkt der Darstellung ausmacht, und Roland und Olivier im Kampfe ihren berühmten Freundschaftsbund schließen. Auch schließen sich der Prosa-Roman von Mabrian und die Geschichte der Eroberung von Trebisonde (La conquête du très-puissant empire de Trebisonde et de la spacieuse Asie) an diesen Cyclus der Haimonskinder in weiteren Ausgestaltungen an. Einer willkürlichen Mischung der verschiedenen Sagenkreise gehört der Prosa-Roman von Huon von Bordeaux an, den Einige aus einer ursprünglichen Dichtung des Huon von Villeneuve hervorgehen lassen, und

worin besonders der Feenkönig Oberon mit seinen Zaubermitteln die bunteste Wirthschaft treibt, während in dem Verhältniß Huons zum Kaiser wieder das feudale Grundelement der Zeit durchspielt.*) Als verwandt stellen sich auch die Romane vom Doolin von Mainz und von Jourdain de Blaves dar. Dagegen stehen dem Karolingischen Sagenkreise und seinen inneren wie äußeren Beziehungen ferner die Romane vom Fierabras, dem entsetzlichen Riesen [welches Gedicht jedoch nur im südfranzösischen Dialekt vorhanden ist**)], von Richard sans paour, von Robert dem Teufel u. a.

Eine Verbindung zwischen dem Karolingischen und Bretonischen Sagenkreise zeigt sich in dem aus dem dreizehnten Jahrhundert stammenden Epos des Raymbert von Paris, welches den berühmten Helden Ogier von Dänemark zum Gegenstand hat. Dieser tapfere Däne, der Erbe des Reiches Dänemark, lebt am Hofe Karls des Großen, der ihn seiner geleisteten Kriegesdienste wegen zu einem seiner Heerführer gemacht hat. In einem Verhältniß der Liebe steht er mit der Fee Morgane, der Schwester des Königs Artus, die ihn auch zuletzt, im zweiten Theil der Dichtung, in ihr freudenvolles Zauberreich auf der Insel Avalon versetzt. Dort lebt er zweihundert Jahre in einem Rausch sinnlicher Entzückungen, bis er seltsamer Weise durch einen Zauberring verjüngt wird, um nach Frankreich an den Hof der Capetinger zurückzukehren, und zwar mit der Mission, das Leben der Karolingischen Zeit in allen ihren Einrichtungen wiederherzustellen. Morgane hat ihm einen

*) Vergl. über diesen Roman auch in dem Verhältniß zum Wieland'schen Gedicht Val. Schmidt in den Wiener Jahrbüchern. 1825. XXXI. S. 118 ff.

**) Herausgegeben von J. Bekker. Berlin 1830.

Sohn geboren, den Meurvin, über den auch ein späterer Prosa-Roman geschrieben worden, doch sind die Begebenheiten dieses feenhaft entsprossenen Ritters von keinem bedeutenden Interesse. Aus dem Geschlechte des alten Doolin von Mainz stammt auch Gerard d'Euphrate, Herzog von Burgund, dessen Schicksale schon in einem älteren Gedicht in Wallonischen Reimen niedergeschrieben zu sein scheinen, später aber in einem prosaischen Volksroman festgehalten wurden. Wegen seiner besonderen Originalität ist auch noch der Roman von Galien Rhetoré (soviel als Restauré), dem Sohne Olivier's von Castilien, zu erwähnen. Er zeigt uns Karl den Großen mit seinen zwölf Paladinen in Jerusalem, und es scheint dabei auf nichts Geringeres als auf eine christliche Apotheose des Kaisers und seiner Genossen, die mit Christus selbst und den zwölf Aposteln parallelisirt werden, abgesehen. Karl verrichtet dabei selbst die allergrößten Wunder, indem er sogar gleich Josua die Sonne in ihrem Lauf anzuhalten vermag; auch lebt die ganze Sippschaft auf einem besonders vertrauten Fuß mit dem lieben Gott. Ungeachtet der Einfachheit des Tones wäre man aber doch wohl versucht, nicht Alles für baare Münze zu nehmen, sondern dem Autor auch wohl einige Schalksgesinnung im Hintergrunde zuzumuthen. —

Als eine umfassende Compilation des Lebens Karls des Großen kann man auch den Roman des Girart d'Amiens, der in drei Büchern in Alexandrinern geschrieben ist, ansehen. Auch die bei allen Völkern vielverbreitete und beliebte Liebesgeschichte des Flos und der Blancflos gehört in diesen Kreis, da es sich hier um die Schicksale des Elternpaars der Bertha, Pipin's Gemahlin, handelt, obwohl dieser Umstand nur als ein ganz unwesentlicher Moment in diesem Roman erscheint, der es mit dem innersten Gemüths-

leben der Liebe in einer ganz für sich bestehenden Gefühlssphäre zu thun hat. —

In diesen beiden Kreisen der bretonischen und karolingischen Sagenwelt haben sich die Hauptgestaltungen des nordfranzösischen Epos vollbracht. Außerhalb dieses Cyclus liegt aber noch eine große Mannigfaltigkeit dichterischer Productionen vor, die sich nach Gehalt und Tonart unter verschiedene Gesichtspunkte reihen und bald nach dem antiken Stoff, den sie aufgegriffen haben, bald nach einer geistlichen, satirisch-komischen, oder romantisch-allegorischen Tendenz gruppirt werden müssen.

Das antike Epos des französischen Mittelalters hat sein Interesse besonders in der naiven Vermischung des alten historischen und mythologischen Stoffs mit den dem Dichter nahe stehenden modernen und nationalen Verhältnissen. Die antiken Gestalten werden hier förmlich in das germanische und christliche Lebenselement eingetaucht und damit so eigenthümlich verwoben, daß die sonderbarsten Contraste entstehen müssen. Dies ist besonders in dem umfassenden Roman über das Leben Alexanders des Großen der Fall, wo zugleich Thatsachen aus dem Ende der Regierung Ludwigs VII. und dem Anfang der Regierung Philipp Augusts eingefügt sind. Zu diesem großen Roman, der um das Jahr 1184 entstanden, werden nun verschiedene Verfasser angenommen, unter denen man besonders den Alexander de Bernay (auch de Paris genannt), und Lambert li Cort, Clerc zu Chateaudun, anführt.*)

Unter den epischen Dichtungen geistlicher Art, die sowohl aus den biblischen Geschichten, wie aus den kirchlichen Legenden mannigfach hervorgehen, wäre eine nicht un-

*) Vergl. Roquefort, de l'état de la poésie française dans les XII. et XIII. siècles. 158.

bedeutende Anzahl von Productionen zu nennen, welche mit den von den Wundern der Jungfrau Maria handelnden, aber zuweilen in einem ziemlich zweideutigen Sinne abgefaßten Contes devots des Gautier de Coincy aus Amiens (1177—1236) zu beginnen scheinen. Als ein Hauptwerk dieser Gattung ist aber die von dem englisch-normannischen Dichter Chardry in 2900 Versen verfaßte Lebensgeschichte des heiligen Josaphat anzuführen. Diese in der Mitte des zwölften Jahrhunderts entstandene Dichtung, welche den aus den Ueberlieferungen der griechisch-morgenländischen Kirche in das ganze Mittelalter hinein verpflanzten Stoff behandelt, giebt daran eine merkwürdige Durchführung des christlichen Geistes, insofern derselbe am ganzen irdischen Leben nichts Wesenhaftes gelten lassen will als seine Auflösung und Vernichtung, die allein den wahren Kern des Daseins enthülle. Mit komischen Elementen versetzt tritt die Idee der christlichen Lebensvernichtung in des pariser Dichters Guillaume de Guilleville Roman des trois pelerinages (in 3 Büchern und 53000 Versen) auf, worin es merkwürdiger Weise der heidnische Ovid ist, welcher zum Lehrmeister in den wichtigsten Fragen über die menschliche Seele und ihre Zukunft benutzt wird, und der auch sogar das Leben Jesu Christi selbst auf das Erbaulichste commentirt. —

Das satirisch-komische Epos der nordfranzösischen Poesie erhält vornehmlich in der symbolischen Auffassung der Thierwelt seine Grundlage, und verbindet sich darin am liebsten mit einer negativen und zersetzenden Stellung gegen die Begriffe und Formen der Kirche. Aus diesen eigenthümlichen Elementen entstand der berühmte und seitdem allen Zeiten und Völkern bedeutsam gebliebene Roman vom Fuchs (Roman du Renard), der zugleich in universaler Richtung ein Spott- und Spiegelbild des ganzen Welt-

und Staatstreibens enthält, wozu die Verhältnisse des Austrasischen Hofes im neunten und zehnten Jahrhundert die Anregung gegeben haben sollen. Die zahlreichen einzelnen Episoden oder branches, aus welchen dieser Roman zusammengestellt wurde, und worin die verschiedenartigen Aventuren und Listen im Verhältniß des Reinhard Fuchs zu Wolf Isengrimm zu Tage kommen, gehören ohne Zweifel mehreren Dichtern an, unter denen sich nur zwei, Perrot de St. Cloot (oder St. Cloud), der im Jahre 1208 zu Paris als Ketzer verbrannt wurde, und Robert de Lison mit einiger Bestimmtheit anführen lassen. Die Hauptcomposition des Gedichts, das allmählig aus den verschiedenen Partieen zusammengefügt und ineinander gearbeitet wurde, ist unbestritten in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen. Erweiterungen und Umbildungen des Gedichts wurden bald in verschiedenster Weise unternommen, unter denen der gekrönte Fuchs (le Renard couronné), welcher gewöhnlich der Dichterin Marie de France zugeschrieben wird, und der Roman du nouveau Regnard, von Jacquemars Gielee aus Lille vor dem Jahre 1290 gedichtet, durch witzige Erfindungen sich auszeichnen. —

Die romantisch-allegorische Dichtung der Nordfranzosen charakterisirt vornehmlich der Roman von der Rose (Roman de la Rose), für den sich lange Zeit ein besonderer Enthusiasmus in den Literaturgeschichten fortgeerbt hat, obwohl die darin auftretende Personification aller Leidenschaften, Laster und Tugenden, deren Bekanntschaft wir im Garten der Liebe machen, und die in einen heftigen Kampf miteinander gerathen, kein lebendiges Interesse zu erregen vermag. Die Eroberung der in einem Castell verschlossenen Rose drückt das eigentliche Ziel der ganzen allegorischen Veranstaltung aus, und diese, das Lebensideal bezeichnende Rose konnte am Ende Alles sein, was

jeder Leser sich gerade für das Wünschenswertheste halten mochte. Ueberhaupt war die Dichtung in ihrer bunten Vermischung aller Elemente so eingerichtet, daß sich Jeder Alles herausnehmen konnte und sowohl eine mystisch-theologische Richtung, wie der Geschmack am Frivolen und Zweideutigen Befriedigung darin zu finden vermochte. Der Antheil an diesem Gedicht gebührt zweien Dichtern, dem Guillaume de Lorris, der in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts lebte, und von dem die Anlage und die ersten 4000 Verse herrühren, und dem Jehan de Meung (um das Jahr 1280 geboren), der das Werk vierzig Jahre später fortsetzte und beendigte. —

---

7. Das deutsche Nationalepos.

Der epische Gesang der Deutschen, in dem sie zuerst aus der Tiefe ihres eigenen Volksbewußtseins heraus ihre ursprünglichen Nationalüberlieferungen zusammenfaßten und gestalteten, und ihren ganzen individuellen wie landschaftlichen Charakter in vollen Zügen niederlegten, scheint ebenso, wie in Frankreich, durch umherziehende Sänger und Spielleute, die auf den Schlössern der Großen und auf den Märkten und Plätzen des Volks damit umherzogen, und unter Begleitung musikalischer Instrumente, besonders der Geige, verbreitet worden zu sein.

Die Grundlage dieser Lieder bildete aber ein Cyclus nationaler deutscher Heldensage, welcher die ursprünglichen Quellen unserer deutschen Volksdichtung ausmacht, und von

dem gewöhnlich angenommen wird, daß er schon in einem alten, uns verloren gegangenen Heldenbuch aufgezeichnet und gesammelt worden sei. Der Grundstock dieses Sagenkreises erscheint uns noch in der Wilkina- und Niflunga-Saga, welche um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts der norwegische König Hakon Hakons Sohn durch den Meister Biörn von Nidaros in nordischer Prosa zusammentragen ließ. Als ein übrig gebliebenes Stück des alten Heldenbuchs, in dem noch der ursprüngliche einfache und derbe Naturton desselben zu uns herüber tönt, möchte das Hildebrands-Lied zu betrachten sein, welches aus dem achten Jahrhundert stammend, ohne Strophentheilung und ohne Endreim in alliterirten Versen sich darstellt.

Einen Hauptbestandtheil dieses Sagenkreises bildet die Geschichte von Sigfrid, dessen thatenreiches, zu einem tragischen Untergang bestimmtes Leben den Höhepunkt der germanischen Heldensage ausmacht. Das Nibelungen-Lied, in dem wir die vollendetste Gestalt eines deutschen, durchaus auf volksthümlichem Wege hervorgegangenen National-Epos besitzen, führt diesen Stoff in gewaltigen Zügen, auf einer tiefgefaßten poetischen und menschlichen Grundlage und mit einer in dramatischer Kraft und Beweglichkeit heraustretenden Characteristik aus. Obwohl die nationale sowohl wie die poetische Bedeutung dieses Gedichts in einer gewissen Zeit unseres literarischen Lebens weit überschätzt worden, so werden wir uns doch für die Erneuerung desselben als eines der wichtigsten Denkmale unserer Volkssprache und innersten Nationalgesittung stets dankbar zu erweisen haben. Das Lied der Nibelungen ging in derselben Form, wie alle epischen Urdichtungen der Völker, aus den rhapsodischen Ueberlieferungen der fahrenden Sänger hervor, und wurde aus denselben zuerst um das Jahr 1210 zu einer Sammlung vereinigt, welche Zusammenstel-

lung verschiedenartig entstandener Gesänge aus dem ungleichartigen Ton und Wesen derselben ersichtlich wird. Auch scheinen bis zum Jahre 1225 zwei neue Ueberarbeitungen der Sammlung stattgefunden zu haben. Die eigenthümliche Form dieser Lieder, die in der sogenannten Heldenstrophe besteht, deutet unzweifelhaft auf ihren Vortrag durch Volkssänger hin, deren Persönlichkeit und Namen auf den Wellen des unsterblichen Gedichts selbst fortgespült wurde. Es charakterisirt sich aber diese metrische Grundform durch die aus vier Langzeilen bestehende Strophe, deren Verszeile sechs Hebungen in sich trägt, während die letzte Verszeile zugleich länger auszulaufen pflegt.

Wenn uns in Sigfrid die urkräftig auf sich selbst ruhende germanische Natur erscheint, die in aller Frische, Schönheit und Freiheit sich ausbildet, so sehen wir zugleich über seiner jugendlichen Heldengestalt ein tragisches Schicksal schweben, das sich nicht minder grausam, wie das antike Fatum, gerade in dem Moment an ihm vollzieht, wo er seine Vermählung mit Chriemhild geschlossen. Aber indem seine Wittwe sich mit Etzel verbindet und die Brüder zu sich in's Hunnenland herbeiruft, wird Sigfrids Tod dermaßen gerächt, daß sich zugleich der Untergang eines ganzen Heldengeschlechts daran knüpft, und in diesem grauenhaften Hintergrunde verklingen die Töne der ganzen Dichtung. Diese Austönung wird in der Nibelungen Klage festgehalten, einer spätern Hinzufügung in kurzen Reimpaaren, der jedoch ein älteres strophisches Werk zum Grunde gelegen zu haben scheint.*)

*) Ausgaben des Nibelungen-Liedes von Karl Lachmann (Berlin 1826), v. d. Hagen (Breslau 1820), Schönhuth (Heilbronn 1841), Vollmer (Leipzig 1843), Fr. v. Laßberg (St. Gallen und Constanz 1846). — Vergl. Wilh. Grimm, die deutsche

Hinsichts der künstlerischen Gestaltung kann das Gedicht von Chaudrun oder Gudrun den Nibelungen gleichgestellt werden, mit denen es auch denselben Ursprung aus den Ueberlieferungen der Volkssänger theilt. Die gewaltsame Entführung der Gudrun durch Hartmut von Ormanie, wobei ihr Vater Hettel in der Verfolgung des Räubers sein Leben einbüßt, ihr unter vielen Qualen hingehender Aufenthalt in Ormanieland, ihre ausdauernde Treue gegen ihren Geliebten Herwig und ihre Befreiung durch ihn und ihren Bruder Ortwein, bilden eine Reihe spannender und charakteristischer Scenen, die in dem harmonischen Eindruck der siegreichen Schönheit und Tugend abschließen.

Das im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert vorzugsweise so genannte Heldenbuch umfaßte die Gedichte: der Alphart, welches in dem Kreise der Streitigkeiten Dietrichs mit dem römischen Kaiser Ermenrich sich bewegt, den Otnit, den Kaiser in Lamparten, der die Sydrat, des syrischen Königs Tochter, mit Hülfe des Zwergen-Königs Alberich entführt und dafür vom Drachen getödtet wird, den Wolfdietrich, den Bastard, der deshalb von seinen Brüdern aus Constantinopel vertrieben wird, und erst Otnits Feind, nachher denselben rächt und seine hinterlassene Wittwe heirathet, den großen Rosengarten, in der vierzeiligen Nibelungenstrophe, den Kampf Dietrichs mit dem Sigfrid und den Rheinischen Königen behandelnd, und den Laurin oder den kleinen Rosengarten, in dem uns ein Abenteuer Dietrichs und seiner Genossen mit dem Zwergkönig Laurin vorgeführt wird, der sie in seinem unterirdischen Zauberreich gefangen hält, nachher aber, als Similde die Helden-

Heldensage (Göttingen 1829). — Rosenkranz, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter (Halle 1830).

den befreit, von ihnen mit nach Bern geführt wird. Diese Dichtungen, die sämmtlich der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts anzugehören scheinen, sind in Ton und Darstellungskunst ein abgeschwächter Nachhall des Nibelungenliedes, das sie weder in der volksthümlichen noch in der poetischen Kraft erreichen.

Mit diesen Gedichten hängen überhaupt diejenigen zusammen, welche den Thatenkreis des in unaufhörlichen Heldenkämpfen sich umher bewegenden Dietrich behandeln. Dahin gehören Dietrichs Drachenkämpfe, eine in ihrer Form die spätere Zeit des Mittelalters verrathende Dichtung, der Sigenot, der gewaltige Riese, welcher den Dietrich nach fürchterlichem Kampfe gefangen in eine Höhle wirft, aus der ihn der treue und tapfere Hildebrand wieder errettet, das Eckenlied oder Ecken Ausfahrt, worin wir den von Cöln gegen Dietrich gesandten Helden Ecke in diesem Unternehmen zu Grunde gehen sehn, und die Rabenschlacht (Schlacht von Ravenna), die uns in grauenhafter Niedermetzelung den Tod der beiden Söhne Etzels und des jungen Diether zeigt. Auch schließen sich daran die Gedichte von den Ahnen und der Flucht Dietrichs, und Etzels Hofhaltung, das aber in roher Form ein ziemlich abgetrennt stehendes Ereigniß, die Geschichte einer Jungfrau, die sich auf der Flucht vor einem Ungeheuer zu Etzel rettet, darstellt.

Eine für sich bestehende Darstellung ist die Geschichte vom König Rother, die in den Karolingischen Sagenkreis hinüber greift. Rother, römischer König, hat die Tochter Constantins des Großen aus Constantinopel entführt, und aus ihrer Verbindung ist Pipin, der Vater Karls des Großen, entsprossen. Combinationen verschiedener Heldenkreise zeigen sich ebenfalls in dem Gedicht von Walther und Hildegunde, und im Biterolf und Dietlieb,

in welcher letzteren Epopöe der Zug Etzels nach Worms mit den Amelungischen Helden vorkommt, welchem auch Biterolf und Dietlieb beiwohnen. Dietrich wird hier wieder als der siegreiche Held gefeiert. Wie aber die nationale Heldensage allmählig zerbröckelte und verflachte, geht aus der trostlosen Auffassung und Darstellung hervor, welche ihr Kaspar von der Rhön in seinem gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts abgefaßten Heldenbuch widerfahren ließ. —

---

8. Das deutsche Kunstepos.

In den erwähnten epischen Dichtungen Deutschlands haben wir die Grundlage einer nationalen germanischen Urdichtung erblickt, welche aus ihren eigenen poetischen und geschichtlichen Lebensquellen hervorströmte und die Aneignung fremder Elemente verschmähte. Als aber die deutsche Heldensage in ihren heimischen Wurzeln zu erlahmen begann und sich nicht mehr in frischer Kraft aus sich selber fortbilden konnte, entstand eine Periode künstlicher Nachbildung und Verarbeitung, die besonders aus der reichen Dichtungswelt des nordfranzösischen Epos schöpfte und von allen jenen Aventuren und Charakteren, die wir im vorigen Abschnitt bezeichnet haben, sich neue Compositionen zu gewinnen strebte. Es bildete sich in diesem Verhältniß eines nach dem nationalen Epos hervortretenden Kunstepos überhaupt der Gegensatz der Kunstpoesie zur Volkspoesie entschieden aus. In diesen eigenthümlichen Kreisen deutscher Kunstdichtung erscheinen nun besonders jene Sagen

vom König Artus, heiligen Graal, Tristan, Parcival, neugestaltet wieder und finden in dem deutschen Geist besonders nach der sinnigen und mystischen Seite ihres Wesens hin eine productive Aufnahme.

Darstellungen dieser Art begannen freilich schon im zwölften Jahrhundert, und das Gedicht, welches der Pfaffe Chunrat über den Zug Karls des Großen nach Spanien dichtete, scheint die erste Spur dieser Aneignung der ausländischen Sage aufzuzeigen. Dann wäre der Tristan des Eilhart von Oberg zu nennen, der um das Jahr 1170 entstanden ist, und von dem wir noch einige Bruchstücke besitzen. Eine höhere und eigenthümlichere Stufe behauptet aber bereits der schwäbische Dichter Hartmann von der Aue (geboren um das Jahr 1170 und gestorben zwischen 1210 und 1220), welcher in seinem Iwein oder der Ritter mit dem Löwen ein Epos aus dem Arturischen Sagenkreise verfaßte, das wenigstens durch seine ungemein gefeilte und anmuthig ausgearbeitete Form Anerkennung verdient. Seine poetische Kraft bewies jedoch dieser Dichter bei weitem tiefer und inniger sowohl in seinen Liedern, wie auch besonders in seiner rührenden und ergreifenden Legende vom armen Heinrich, deren einfacher und milder Volkston etwas sehr Wohlthuendes hat.

Bedeutender und auf einer großartigeren Grundlage erscheint der tiefsinnige und reichbegabte Wolfram von Eschenbach, in Eschenbach bei Ansbach im zwölften Jahrhundert geboren und nach dem Jahre 1220 gestorben. In seiner Bearbeitung des Parcival, den er zwischen 1205 und 1215 dichtete, stützte er sich auf das französische Gedicht eines gewissen Guiot, das ihm seiner eigenen Angabe nach dabei vorgelegen. Mit besonderer Hinneigung vertiefte er sich aber in die geheimnißvollen Momente der Graalsage, die er in seinem Titurel nach einem bedeutenden

Plan zu behandeln unternahm, indem er zu dem äußeren begebenheitlichen Faden die Geschichte von Sigune und Tschionatulander wählte. Wolfram von Eschenbach vollendete jedoch nur einzelne Fragmente von diesem Gedicht, das später von einem Unbekannten, der öfter Albrecht von Scharfenberg genannt worden, (um das Jahr 1270) umgearbeitet worden. Ebenso hinterließ er als ein Bruchstück die Geschichte des heiligen Willehalm von Oranse, zu dem Ulrich von Turheim um das Jahr 1250 den dritten Theil hinzudichtete, während ein anderer Poet, Ulrich von dem Turlin den Anfang der Dichtung ergänzte.*)

Mit der Gestalt Wolfram von Eschenbachs verbindet sich zugleich ein in seiner Beziehung wie in seiner Composition wunderbares Gedicht, das als eine Räthselerscheinung in der Literaturgeschichte stehen bleiben wird, nämlich der Wartburgkrieg, der von Einigen als Beginn des deutschen Drama's angesehen wird, wozu auch die kraftvolle gegensätzliche Entwickelung der sich darin gegenüberstehenden Charaktere theilweise berechtigt, während Andere den bedeutsamen Ausdruck eines förmlich organisirten Sänger-Ordens, der hier sein poetisches Tournier abgehalten, erblicken wollen. Die poetische Form dieses Wettkampfes, welche auf die Tenzone hinweist, war freilich schon in der provençalischen Poesie eingebürgert, sie wird aber in dem deutschen Sängerkrieg auf Wartburg mit gewaltigen thatsächlichen Elementen versetzt, die über das ideelle Bereich der Poesie hinauszugreifen scheinen. Das uns überlieferte Gedicht enthält auch in der Zusammenstellung seiner Ele-

*) Wolfram von Eschenbach, Lieder, Parcival, Willehalm, herausgeg. von Karl Lachmann (Berlin 1833). — Leben und Dichten Wolfram von Eschenbach's, herausgeg. von San Marte, 2 Bde. (Magdeburg 1841).

mente durchaus keine Fiction, sondern es stützt sich auf die Tradition von diesem Streite, der um das Jahr 1207 zwischen den bedeutendsten Sängern der Zeit auf der Wartburg am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen und seiner Gemahlin Sophie stattgefunden. In dem ersten Theil treten auf Heinrich von Ofterdingen, Walther von der Vogelweide, der Schreiber, Biterolf, Reimar von Zweter und Wolfram von Eschenbach; im zweiten Theil Klingesor von Ungerland, Ofterdingen und Eschenbach. Die Abfassung des Gedichts muß wohl in die letzte Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gesetzt werden. In dem ersten Theil, welcher in der kunstvollen sechszehnreimigen Strophe, dem sogenannten Thüringer Herren-Ton, gedichtet ist, handelt es sich um einen panegyrischen Wettgesang, in dem Wolfram dem Landgrafen Hermann von Thüringen, Ofterdingen dem Herzog Leopold von Oesterreich den Preis ausmachen will. Der zweite Theil aber, in einer kürzeren und schlagfertigeren zehnreimigen Strophe, stellt Wolfram und Klingesor in einem seltsamen Kampf um die Meisterschaft im Wissen einander gegenüber. Nach vielfältigen sinnreichen und wunderlichen Aufgaben, die sie sich stellen, geht endlich Wolfram als Sieger aus diesem Streit hervor. Eine aus eigenthümlichen Elementen scharf zusammengestellte Figur zeigt sich uns dabei im Klingesor, in dem die Richtung des Zeitalters auf Magie und übernatürliche Erkenntniß repräsentirt wird, die zugleich mit einer trotzig hervortretenden Opposition gegen das kirchliche Glaubenssystem sich mischt, dessen Vertreter auf der andern Seite Wolfram ist.*)

---

*) Gedruckt in der Manessischen Sammlung II. 1 — 16. — Vergl. Koberstein, über das wahrscheinliche Alter und die Bedeutung des Gedichts vom Wartburg-Krieg (Naumburg 1823).

Mit dem Wartburgkriege steht auch das einem unbekannten Verfasser gehörige Gedicht vom Lohengrin in einem gewissen Zusammenhange, in dem wir den Kampf Klingesor's und andere Wendungen des zweiten Theils des Sängerstreits wiederberichtet finden, was aus der Einkleidung dieses sehr verworrenen Gedichts hervorgeht, indem es selbst als ein Vortrag erscheint, den Wolfram während des Kampfes zur Unterhaltung des Thüringischen Hofes hält.

In der Form noch vollendeter und harmonischer als Wolfram von Eschenbach, aber hinter der erhabenen und tiefsinnigen Auffassung desselben zurückbleibend, steht Gottfrid von Straßburg da, als Lyriker durch seinen unvergleichlichen Lobgesang auf Maria, der so tief glühend und innig hingebungsvoll ist, ausgezeichnet, als Epiker aber durch seinen Tristan unsterblich, welchen er um das Jahr 1210 dichtete, an dessen Vollendung er jedoch durch den Tod gehindert wurde. Gottfrid von Straßburg gab dieser Sage, die er nach der bretonischen Composition des Thomas von Erceldoune aufnahm, eine durch und durch poetische Ausbildung und die Bedeutung einer Poesie der Liebe, wie sie in einem so umfassenden, alle Stufen innerster Leidenschaft und tiefsten Gefühls durchschreitendem Geiste vor ihm kaum noch in einem ähnlichen Werke niedergelegt worden. Sein Gedicht wurde fortgesetzt durch Ulrich von Turheim (1241) und Heinrich von Freiberg, die aber seinem Vorgang und der von ihm gestellten Aufgabe sich nicht gewachsen zeigten.*)

Unbedeutender erscheinen die Bestrebungen des Ulrich von Zetzinkofen, der um das Jahr 1210 einen Lanze-

*) Gottfrid von Straßburg Werke, aus den besten Handschriften mit Einleitung und Wörterbuch herausgeg. v. F. H. v. d. Hagen (Breslau 1823).

lotroman dichtete, des in zierlichen Formen sich gefallenden Ritters Wirnt von Grafenberg, des Verfassers des Wigalois (um das Jahr 1211 entstanden), des Heinrichs von Türlin, des österreichischen Dichters Stricker, welcher in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ebenfalls aus dem Arturischen Sagenkreise den Daniel von Blumenthal dichtete, wobei er eine Original-Dichtung des Alberich von Vicenza vor Augen hatte.*) Der letztgenannte Dichter schrieb auch einen Karl den Großen, während sonst der Karolingische Sagenkreis weniger von diesen Dichtern ausgebeutet wird.

Ein Dichter von mehr eigenthümlicher Richtung ist Rudolf von Hohen-Ems, Dienstmann zu Montfort, der in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts seine Gedichte schrieb, und besonders in seiner Bearbeitung des Barlaam und Josaphat einen strengen christlichen Geist, der aber der poetischen Lebendigkeit keineswegs entbehrt, an den Tag legte. Dieser Dichter schlug jedoch in seinen verschiedenen Arbeiten mehrfache Richtungen ein, er verfaßte eine gereimte Weltchronik, deren diese Zeit überhaupt mehrere aufzuweisen hat, und dichtete weltliche Epopöen über Alexander den Großen (in 6 Büchern, vornehmlich nach dem Kallisthenes und Curtius gearbeitet) und Wilhelm von Orleans.

---

*) Vergl. v. d. Hagen und Büsching, Literarischer Grundriß zur Geschichte der deutschen Poesie S. 144. ff.

9. Die lyrische Poesie des deutschen Mittelalters.

Die gegen Ende des zwölften Jahrhunderts sich bildende Kunstpoesie, die den verhallenden Volksgesang ersetzte, fand ihre Pflege besonders an den Höfen, die sich in dieser Zeit vorzugsweise zu Sitzen der feineren Bildung und Gesittung gemacht und an denen die immer reicher werdenden Weltberührungen des Zeitalters zuerst eine harmonische Ausprägung in geschmackvolleren Culturformen fanden. Indem damit auch die Poesie in das Bereich der Hof-Cultur hereingezogen worden, entstanden für die Dichtung zugleich die Anforderungen gewählterer und ausgebreiteterer Bildung. Die in dem vorigen Abschnitt erwähnten epischen Kunstdichter hatten darum nach den fremden Sagenstoffen umhergegriffen, weil der Dichter schon durch diese bewiesene Kenntniß einer ausländischen Literatur sich als Mann von Bildung auch den höheren Ständen empfahl. Die lyrischen Dichter aber blieben vorzugsweise im Kreise des höfisch-ritterlichen Elements, in dem sie fortan einzig und allein gedeihen konnten. Zugleich hatte sich durch den Einfluß der fränkischen und schwäbischen Kaiser-Hofhaltungen die Oberdeutsche Mundart vorzugsweise zum Organ der feineren Bildung erhoben, und war dadurch auch vorwaltend die Sprache der Poesie dieses Zeitalters geworden.

Die lyrische Dichtung dieses Zeitraums erhält gewöhnlich vorzugsweise die Bezeichnung des Minnegesanges, sie schlägt aber auch außer dem eigentlichen Minnelied die verschiedenartigsten Tonarten an, und erfindet sich dazu nach Maaßgabe ihres Inhalts eigenthümliche Formen, die als Grundgesetze der Kunst festgehalten werden. In den besonderen Benennungen dieser Compositionen, die alle für den Gesang bestimmt waren, hieß Lied nicht nur das ly-

rische Gedicht, welches dem Ausdruck des Gefühls diente; sondern auch jede einzelne Strophe, die sonst auch Gesetz genannt wurde, konnte als Lied bezeichnet werden. Da aber das Gedicht nur in einem bestimmten Verhältniß zum Gesang gedacht wurde, so hatte es für sich selbst auch den Namen des Wortes, dem hinsichtlich der äußern Ausführung der Ton (Maaß) und die Weise (Melodie) zukamen. Besondere Elemente der Composition sind auch die Stollen, oder zwei sich gleichartig entsprechende Theile des Gedichts, welche durch einen dritten ungleichen Theil, den Abgesang, zusammengefaßt werden. In der Gruppirung dieser Theile, denen sich auch noch ein dem Abgesang entgegengesetzter Aufgesang hinzuzufügen pflegt, charakterisirt sich dann durch mannigfache Abstufungen und Abweichungen auch der eigenthümliche Sinn des Gedichts. Eine eigenthümliche Form dieses Dichtens zeigt sich auch in den Leichen, welche verschiedenartige Töne ungleicher Structur zu einem größeren vielgliederigen Ganzen verbinden, in der Regel aber mehr zu religiösen und gnomischen Dichtungen angewandt werden. Für die gnomische Poesie, die sich in dieser Zeit mehrfach ausbildet, existirt auch die besondere poetische Form der Sprüche, die weniger für den Gesang, als für den recitirenden Vortrag eingerichtet waren.*)

Von der provençalischen Poesie war die altdeutsche Lyrik wohl zum Theil unabhängiger, als wir es bei der Epik gesehen haben. Diese Lyriker hatten zwar nicht einen so großartigen Kreis der Anschauung und der Reflexion zu

---

*) Die älteste Sammlung der deutschen Minnesänger von Rüdiger Manesse und seinem Sohn entstand im dreizehnten Jahrhundert. S. Bodmer und Breitinger, Sammlung von Minnesängern (Zürich 1758—59). — Minnelieder von L. Tieck (Berlin 1803).

durchlaufen, wie dies in den bedeutendsten epischen Dichtungen sich kundgiebt, sie schöpften aber mit großer Innigkeit aus den Tiefen eines productiven Gemüths, das sich besonders für die Anschauungen der Natur und Liebe ungemein erregbar und ergiebig zeigte. Als die ersten dieser Dichter der Zeit nach pflegen von Kürnberg aus dem Breisgau, Dietmar von Eist, Friedrich von Hausen und Heinrich von Veldecke, die sämmtlich in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts lebten, genannt zu werden. Auch Reinmar der Alte, der bis in das dreizehnte Jahrhundert hinein lebte, und Spervogel, der besonders einen gnomischen und politischen Ton in seinen Liedern anschlägt, gehören wohl zu den Reigenführern des deutschen Minnegesanges. Als der größte Lyriker steht aber ohne Zweifel Walther von der Vogelweide da, der, mit sinnigem Geist und hoher Phantasie begabt, dem deutschen Minnelied nicht nur seine schönste und vollendetste Form giebt, sondern ihm auch eine umfassendere geistige Richtung verleiht, welche bei aller hinschmelzenden Innerlichkeit und bei aller Hingebung in den ewig blüthenvollen Genuß der Liebe doch zugleich die öffentlichen Lebensinteressen, die Sache des Vaterlandes, des Staats und der Kirche, mit männlicher und gesinnungsvoller Kraft erfaßt. Das Geburtsjahr Walthers von der Vogelweide steht zwischen den Jahren 1165 und 1170; gestorben ist er wohl erst nach dem Jahre 1227.*)

Neben Walther von der Vogelweide kann der ihm freilich nicht gleichkommende spätere Dichter Ulrich von

---

*) Gedichte Walthers von der Vogelweide, herausgeg. von Karl Lachmann. 2. Ausgabe. Berlin 1843. — Vergl. Ludw. Uhland, Walther von der Vogelweide, eine altdeutsche Dichtergeschichte, Stuttgart 1822.

Lichtenstein genannt werden, der uns aber in seiner Biographie, der Frauendienst, diese Zeit des ritterlich-erotischen Hof- und Kunstgesanges ungemein anschaulich in ihren individuellen Verhältnissen kennen lehrt. Auch der Schenk Ulrich von Winterstetten, von dem wir mehrere Lieder und Leiche besitzen, verdient eine Erwähnung. Eigenthümlich tritt aber eine besondere Gattung heiterer und malerischer Dorfpoesie hervor, welche zuerst durch den baierischen oder österreichischen Dichter Neithart (in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts) gegründet worden. Diese Compositionen, welche auch nach ihm den Gattungsnamen der Neitharte erhielten, schildern das deutsche Bauernleben nicht nach idealer Anschauung, sondern in den kräftigsten Farben der Wirklichkeit, und nur zuweilen wie zur Abwechselung die Süßigkeiten und Zartheiten des Minnegesanges in ihr derbes Leben einmischend. In dieser Weise sind auch die poetischen Bauerngeschichten von dem Volksdichter Wernher, dem Gartener (um das Jahr 1228), der junge Lucidarius von dem österreichischen Dichter Seifried Helbling, der Pfaffe Amis von Stricker, das Urbild aller Eulenspiegeliaden, und die Gedichte des Züricher Meisters Johann Hadlaub, welcher das Dorfleben nach seinen verschiedensten Seiten hin besang. —

Unter den späteren Minnesängern ragt vornehmlich Konrad von Würzburg, der in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts lebte, durch eine hohe Formvollendung hervor, aber seine Anschauung ist nicht mehr so frisch und unmittelbar, wie die der ältern Meister, und erscheint durch die Allegorie, deren er sich vorzugsweise als Form seiner Dichtungen bedient, zwar auf einer Stufe hochgebildeter Reflexion, aber zugleich von der davon unabwehrbaren Verstandeskälte durchdrungen. Dies ist besonders in seinem Gedicht: die goldene Schmiede der

Fall, und in der Allegorie: die Klage der Kunst, worin sich der geistvoll reflectirte Standpunkt des Dichters in dem Kampf zwischen der wahren und falschen Kunst ausdrückt. Wieviel er aber in glänzender Technik leisten konnte, hat er besonders in seinem Gedicht vom trojanischen Krieg gezeigt.

Ebenso absichtlich, aber in gleicher Auszeichnung der technischen Darstellung, tritt das allegorische Wesen, das immer den Verfall der eigentlichen künstlerischen Production ankündigt, bei dem Dichter Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, Doctor der Theologie und Domherr zu Mainz, wo er im Jahre 1317 starb, hervor. Ein panegyrischer Dichter, indem er vorzugsweise das Lob der Fürsten und der Frauen singt, hüllt er sich dabei gern in mystische Formen, die er sich aus einer Verbindung der poetischen Bilderwelt mit den Gestalten und Begriffen der Religion erschafft.

Durch seinen poetischen Wettstreit mit Frauenlob ist der ganz in derselben Weise, aber noch mühsamer sich bewegende Barthel Regenbogen berühmt geworden, der ursprünglich seines Handwerks ein Schmidt war, und, obwohl ohne hervorragendes, inneres Talent, manches wackere Gedicht vollendete, wobei er aber schon ohne die gelehrtesten und gemischtesten Abstractionen nicht fertig werden konnte. Diese Dichter bezeichnen schon entschieden den Uebergang, den der früher so vollströmende Minnegesang in den spätern Meistergesang hinübernimmt, welcher letztere sich im vierzehnten Jahrhundert durch die Dichter Heinrich von Müglein, Muscatblüt, den Tyroler Oswald von Wolkenstein, den Mönch von Salzburg und viele andere Sänger, denen man in der von der Klara Hätzlerin veranstalteten Sammlung (vor 1471) begegnet, reichhaltig genug ankündigt. Auch sind in dieser Reihe der in

Wien lebende Spruchsprecher, der Teichner, und sein Freund Peter Suchenwirt, der besonders den österreichischen Helden seiner Zeit poetische Denkmale setzte, zu nennen. Treffliche Schlacht- und Kriegslieder sangen aber die beiden Schweizer Halb Suter aus Luzern (um 1386) und der schon der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts angehörende Veit Weber aus Freiburg. —

Neben dem Minnegesang aber war noch zur Zeit seiner frischeren Blüthe die didaktische Poesie und das Spruchgedicht in trefflicher und bedeutsamer Ausbildung, zum Theil sogar in volksmäßiger Gestalt hergegangen. In dialogischer Form sind die Lehrgedichte: König Tirol und sein Sohn Veidebrant, der Winsbeke und die Winsbekin, deren Verfasser man nicht kennt, gehalten. Bedeutender als diese, moralische Lebensregeln enthaltenden Werke ist das Spruchgedicht: Bescheidenheit, dessen Verfasser Frigedank oder Freidank genannt wird, ein Dichter, dessen persönliche Existenz man immer für sehr zweifelhaft gehalten, obwohl ihn einige neuere Forscher wieder für wirklich ansehen, und in der Hauptkirche zu Treviso begraben sein lassen. Das Werk enthält viel scharfen dialektischen Geist und manche treffende eindringliche Lebensanschauung. Aehnlich aber weniger bekannt ist das Spruchgedicht, welches Thomasin von Tirkelere aus Friaul, um das Jahr 1215 unter dem Titel: der wälsche Gast, schrieb. In der Weise des Frigedank dichtete auch Hugo von Trimberg (1260—1309), der Magister und Rector zu Theuerstadt, einer Vorstadt Bambergs, war, seinen Renner, der halb Spruchbuch, halb Fabelbuch ist, den höheren gnomischen Geist des Frigedank aber nicht erreicht. Das älteste Fabelbuch ist ohne Zweifel von dem Striker, es führte den Titel: Welt, und zeigte dadurch seine Lehrtendenz an, ging aber für uns verloren. Erhalten blieb eine

spätere Fabelsammlung in dem Edelstein, worin Ulrich Bonerius, ein Predigermönch aus Bern (1324—1349) seine dem Lateinischen nachgebildeten Fabeln zusammenstellte.*)

---

10. Die deutsche Prosa.

Je mehr die Reflexion, das verständige Bewußtsein und die gelehrte Combination in die Poesie selbst eingedrungen waren und die letzten Spuren des alten freigeborenen Volksgesanges verdrängt hatten, desto mehr ging auch das ganze Leben in einen bürgerlichen, geschäftlichen, gewerblichen und polizeilichen Charakter über. Die Poesie, in die Mitte der sich ausbildenden städtischen Verhältnisse aufgenommen, erhielt dieselbe Oekonomie wie das ganze übrige Leben und drückte sie durch die handwerksmäßige Einrichtung des Meistergesanges, in den sie sich auflöste, aus.

Unter solchen Zeitbedingungen mußte auch in der Literatur die Ausbildung der Prosa ihre eigentliche Stelle finden. Ein unmittelbarer Uebergang der Poesie in die Prosa stellt sich in den deutschen Volksbüchern dar, insofern diese schon in ihrer Entstehung größtentheils die Auflösung der alten Ritterromane in populaire, des Verses entledigte Erzählungen sind. Doch bestanden diese Volksbücher auch aus selbstständigen Bearbeitungen der alten romantischen Sagenkreise, oder sie gingen aus Uebersetzun-

*) Der Edelstein, Geb. von Boner. Aus Handschriften u. mit Wörterbuch von G. Fr. Benecke (Berlin 1816).

gen und Umgestaltungen französischer Ritterdichtungen hervor. Je näher diese Novellen noch ihrer ursprünglichen poetischen Quelle stehen, wie besonders die des vierzehnten Jahrhunderts, desto mehr zeigen sie den Reiz einer Prosa, welche die dichterischen Elemente, aus denen sie entstanden, als Substanz beibehalten, aber mit großer Leichtigkeit in einen einfachen, zierlichen, natürlichen Fluß der Rede hineingeleitet hat. Die kurze Satzbildung der Poesie ist ihnen ebenfalls noch eigenthümlich und verbindet sich mit einem bestimmten Tonfall und Wohllaut, den die Prosa damals nur von der Poesie aufnehmen und auf dem eigenen abgesteckten Gebiet noch nicht entwickeln konnte. Als Uebersetzer sind besonders Niclas von Wyle, Eleonore von Schottland, Gemahlin Siegmunds von Oesterreich, Thüring von Ringoltingen aus Bern, Veit Warbeck, bekannt geworden. Die unter dem Titel Gesta Romanorum bekannt gewordene Novellensammlung wird gewöhnlich dem Benedictiner Petrus Berchorius (1340) zugeschrieben.*) Eine spätere Sammlung dieser Art ist das vielgelesene Buch der Liebe, welches der Buchhändler Feyerabend in Frankfurt am Main im Jahre 1587 herausgegeben. In diesen Sammlungen finden wir die Hauptgestalten, welche sich in der Welt der deutschen Volksbücher bewegten, als da sind Kaiser Octavianus, die schöne Magellone, Flos und Blancflos, die Haimonskinder u. a. in einer höchst lieblichen und unschuldsvollen Darstellung ausgeführt.

Ein eigenthümlicher Uebergang für die Bildung deutscher Sprache und Literatur wurde die Mystik, welche ge-

*) Aelteste Ausgabe: Augsburg 1489 fol. Bodmer hat hinter seinen Fabeln aus den Zeiten der Minnesänger (Zürich 1757), aus der auf der Stiftsbibliothek zu Zürich befindlichen Handschrift, mehrere dieser Erzählungen mitgetheilt.

wissermaßen der Minnegesang der religiösen Andacht zu nennen ist. Das metaphysische Grundelement des deutschen Wesens suchte sich zuerst in der Mystik zu gestalten, in welcher speculative Gedanken-Anschauungen mit innerster Gefühlspoesie sich durchdrangen, und in einer eigenthümlich geschaffenen Sprache, die das Uebersinnliche in sinnlich dichterischen Bildern festzuhalten strebte, sich ihren Ausdruck gaben. Während die philosophischen Richtungen des Mittelalters, welche in den zum Theil mißverstandenen Sätzen und Formeln der Aristotelischen Philosophie gebunden lagen, und daraus den die innerste Freiheit des Gedankens knechtenden Scholastizismus erzeugt hatten, im Allgemeinen um einen unfruchtbaren Kampf zwischen Theologie und Philosophie und bald um eine Trennung bald um eine Vereinigung beider sich drehten, war dieser Zeit in der Mystik gewissermaßen ein versöhnender Ausweg zwischen diesen den Geist abmattenden und entleerenden, allen Inhalt dialektisch verflüchtigenden Verstandesbewegungen gegeben. Denn es bildete sich in ihr ein schöpferisches geistiges Element aus, welches in der innersten Gemüthskraft gefaßt, die Macht und das Bedürfniß des erkennenden Gedankens mit der schwärmerischen Hingebung an den Inhalt und die Formen der Religion zu vereinigen strebte, und auf dieser Grundlage eine ganz eigenthümliche Religions- und Weltanschauung sich schuf. Die Freiheit des Individuums gründete sich in der Mystik recht eigentlich ihr Asyl, und suchte sich in derselben nach zwei Seiten hin unabhängig zu behaupten, insofern auf diesem Standpunkt theils die Schranken des Kirchensystems durch den lebendigen Gedanken und das individuelle Gefühl durchbrochen erscheinen, theils auch wieder der skeptische Gedanke Rettung vor sich selbst in den Formen der Kirche findet, indem er den philosophischen

Speculationstrieb in einen gemüthlichen Spieltrieb, in ein süßes Tändeln mit der Ueberlieferung, auslaufen läßt.

Diese mystische Gedankenpoesie, die wir in Deutschland besonders durch Johann Tauler, den größten Heros derselben, vertreten sehen, trägt zugleich schon manche reformatorische Elemente in sich, indem sie die Jahrhunderte der erwachenden Vernunft und Denkkraft bedeutungsvoll einleitet.

Johann Tauler wurde um das Jahr 1294 in Cöln, nach Andern in Straßburg geboren, in welchem letztern Orte er als Dominicaner-Mönch lebte und lehrte, doch ist es wahrscheinlich, daß er sich früher auch in Cöln aufgehalten. Als seinen Lehrer in der Theologie findet man öfter Rusbrock genannt. Tauler selbst machte noch als Dominicaner-Mönch eine Reise nach Paris, um dort seine geistlichen gelehrten Studien ausgedehnter zu betreiben. Die Nachrichten von seinem Leben sind aber so spärlich, daß viele Umstände desselben im Dunkeln bleiben werden. Tauler starb zu Straßburg am 17. Mai 1361, welches Todesjahr durch das mit seinem Bildniß gezierte Grabmal, das ihm in jener Stadt errichtet worden (abgebildet vor Spener's Ausgabe von Tauler's Predigten, Frankfurt a. M. und Leipzig 1720. 4.), verbürgt wird.

Die Bedeutsamkeit, welche dieser großartige Geist in einem von Barbarei umnachteten Zeitalter gewonnen, ist eine doppelte, und für die Theologie wie für die deutsche Sprache von gleicher Wichtigkeit. Mit tiefem innigem Gemüth, blühender Phantasie und poetischem Redetalent im höchsten Grade begabt, wurde er das Haupt der Polemik, welche sich von Seiten der mystischen Theologie gegen die dürren scholastischen Richtungen seines Jahrhunderts erhob. Während jener theologisch-philosophische Scholastizismus in spitzfindigen Verstandesformeln die Wahrheit zu begründen

suchte, versenkte sich dagegen diese Mystik gläubig in das innere Leben, und schuf sich aus den Gegenständen ihrer Religion ebenso viele Gegenstände der Liebe, mit denen es sich auf dem Wege entzückter Sehnsucht zu einer Einheit in der Anschauung zusammenzuschließen strebte. Diese in der höchsten Exaltion der mystischen Anschauung erreichte Einheit mit Gott gestaltete sich zu einem brünstigen Minneverhältniß zwischen ihm und der Creatur, und Gott wird deshalb in der Sprache der Mystiker vornehmlich als der „minnigliche Grund" gedacht. In Tauler finden sich die ersten Unterscheidungen des innern Lebens in die drei Grade der Reinigung, der Erleuchtung und der Vereinigung. Man kann in ihm den reinsten Typus dieser religiösen Mystik annehmen, weil sie bei ihm in einem wirklich tiefen Geiste ihre Wurzel hatte und sich von trüberen Elementen der Schwärmerei meistentheils frei erhielt, obwohl auch er nicht selten einem Uebermaaß süßlicher Spielereien in Gedanken und Ausdrücken sich hingab. Für die Geschichte der deutschen Sprache erscheint Tauler als geistreicher Wortbildner höchst merkwürdig, und seine Schriften, obwohl mit vielen veralteten Wörtern durchmischt, sind doch als die bedeutendsten Vorläufer der durch Luther ausgebildeten neuhochdeutschen Prosa anzusehen. Der reichen Phantasie Taulers genügte oft der vorhandene Sprachschatz nicht und er schuf sich deshalb mit glücklicher Kühnheit für seine Gedanken neue Bezeichnungen, wodurch er die deutsche Sprache mit wahrhaft productivem Geist bereichert hat. Mehrfältige Zweifel haben sich darüber erhoben, ob die Sprache der Tauler'schen Predigten ursprünglich deutsch oder lateinisch gewesen. Es scheint aber der Titel der ältesten Leipziger Quart-Ausgabe („Sermon des großgelarten in gnaden erlauchten Doctoris Johannis Thauleri predigerr ordens weisende auf den nehesten waren wegk yn

geiste thu wandern durch vberschwebenden syn unvoracht von geistes ynnigen vorwandelt in deutsch manchen menschen zu selikeit," 1498) unbezweifelt darauf hinzudeuten, daß ein doppelter Text vorhanden war, und es ist wohl nicht unwahrscheinlich anzunehmen, daß Tauler seine Predigten, nachdem er sie deutsch gehalten, nachher lateinisch niedergeschrieben hat. Damit stimmt überein, daß, wie bekannt, viele seiner Predigten in dem deutschen Text, in dem sie verbreitet wurden, von seinen Zuhörern nachgeschrieben worden sind, wodurch sich auch die Abweichungen und Verschiedenartigkeiten mehrerer Texte erklären. Unter den übrigen Schriften Tauler's ist die berühmteste: „Die Nachfolgung des armen Lebens Christi," die im Jahre 1521 zum ersten Male nach dem alten Manuscript gedruckt und darauf in alle Sprachen übersetzt wurde (von dem Mönch Surius, der die meisten Schriften Tauler's in's Lateinische übertrug, in's Lateinische, Cöln 1548). Tauler's bekannteste Schriften sind außerdem: „Medulla animae, Mark der Seele, oder von den Vollkommenheiten aller Tugenden;" „Geistliche Betrachtungen vom Leben und Leiden Christi;" „Von den zehn Blindheiten und vierzehn Wurzeln der göttlichen Liebe;" „Von der dreifachen Uebung und den Freuden des himmlischen Reiches." — Die besondere Vorliebe, welche Luther und Melanchthon für Tauler's Schriften hegten, ist bekannt. Vornehmlich hat Luther den Dominicaner, in dessen Gesinnung in der That schon manche Elemente eines freien reformatorischen Geistes wiederklingen, nicht nur oft gelobt und angeführt, sondern auch manche Sprüche und Gedanken Taulers in seine eigenen Schriften aufgenommen. —

Die deutsche **Predigt** hatte schon vor Tauler einen bedeutenden Einfluß auf die Sprache und die ganze Nationalbildung gewonnen, und besonders war es der Franciscanermönch **Bruder Berthold** aus Winterthur (1247

bis 1272), der schon frühe einen gewaltigen und weit wirkenden Ton auf der Kanzel angeschlagen hatte.*) Einen wie mächtigen Einfluß aber Tauler auf seine Zeit gewann, geht vornehmlich aus einer Reihe von Schriften dieser Periode hervor, welche ganz in seinem Geist und Ton abgefaßt sind und vielfache Hinweisungen und Beziehungen auf ihn enthalten. Dahin gehört besonders der geistlich-romantische Briefwechsel zwischen der schönen und verzückten Nonne zu Maria-Medingen, Maria Ebnerin, und ihrem Freund Heinrich von Nördlingen (abgedruckt in Heumanni opuscula, Nürnberg 1747, S. 351—404), und die Klosterbiographie der Maria Ebnerin, welche P. Sebastian Schlettstetter zu Schwäbisch Gmünd 1662 herausgegeben. Ferner ist hier Otto von Passau, der Lesemeister der Barfüßer zu Basel, zu nennen, der ganz in Tauler'schen Formen „die vier und czweinczig Alten oder der güldene Thron" (1386) herausgab, worin er den mystischen Inhalt zwar schon didaktisch vernüchterte, aber zugleich in der Darstellung eine schöne, gediegene und klare Prosa schuf, die bemerkenswerth genug ist. —

---

11. Die nordische Poesie.

Wenn die Poesie des Mittelalters ein specifisches Lebenselement im Christenthum hat, dessen neuen Einfluß auf die Gestaltungen der Wirklichkeit durchzuarbeiten und aus-

---

*) Ausgabe der Predigten des Bruder Berthold von Chr. Fr. Kling (Berlin 1824). Vergl. Neanders Denkwürdigkeiten aus der Geschichte des Christenthums Bd. II. S. 323.

zuprägen zum Theil ihre eigenste Aufgabe ist, so steht dieser großen Bewegung einer neuen abendländischen Cultur und Gesittung im hohen Norden ein eigenthümliches Dichtungs- und Sagen-Element gegenüber, welches in einem großartig und selbstständig für sich bestehenden Heidenthum lebt, und sowohl an sich durch die naturstarke Erhabenheit seiner Formen ein bedeutendes Interesse in Anspruch nimmt, als es auch vornehmlich für die deutsche Poesie des Mittelalters, in welche ihre Sagen-Ueberlieferungen übergehen, stofflich in Betracht kommt. Es tritt uns hier zuerst die alte Scandinavische Poesie entgegen, die vornehmlich auf Island und Norwegen in dem altheimischen Dichter-Institut der Skalden erblühte. Wir haben die Hauptzüge dieser Poesie im zweiten Band dieses Werkes (Fünfter Abschnitt. 18.) angegeben.

Die alte bretonische Poesie, deren Mittelpunkt wir in Wales aufzusuchen haben, gestaltete sich ebenfalls, wie die scandinavische, aus einem bestimmten Sänger-Institut, welches hier in einer eigenthümlichen zunftmäßigen Verfassung, die einem Orden gleichkam, sich ausbildete. Dieser alte walisische Bardenorden, der zugleich einen priesterlichen Charakter hatte und die religiös-mythischen Elemente in sich vereinigte und fortbildete, ging in diesem Lande eigentlich aus einer Opposition gegen das eingedrungene Christenthum hervor, indem sich gegen dasselbe die alten druidischen Religions-Elemente in einem zu diesem Zweck gestifteten Barden-Orden zu behaupten suchten. Als Gründer dieses Ordens, der als ein förmlich organisirtes politisch-religiöses Institut zu betrachten ist, werden vornehmlich die drei Barden Taliesin, Merlin I. Ambrosius (oder Merddin bardd Enwys Wledig), der auch in den politischen und kriegerischen Bewegungen seiner Zeit und als Rathgeber von vier Königen eine große Rolle spielte, und Mer-

lin II. Wyllt (d. h. der Wilde, auch Sylvatischer und Caledonischer Merlin genannt) angeführt. In diesem eigenthümlichen Bardenorden erscheint uns der Dichter in seinem umfassendsten Begriff als eine universale Persönlichkeit, die den Volkslehrer, den Priester, den Sänger, den Weisen, ja den Arzt gleichmäßig in sich schließt. Doch scheinen verschiedene Abstufungen unter den Mitgliedern dieses Instituts stattgefunden zu haben, indem nicht alle die Eigenschaft der Druiden und Barden ungetrennt in sich vereinigten, außerdem auch die Barden nach besonderen vorzugsweise ergriffenen Beschäftigungen, oder je nachdem sie sich einem bestimmten Lebenskreise gewidmet hatten, in Klassen abgetheilt wurden; so hieß Prydydd der Barde, welcher besonders für die Fürsten und Vornehmen sang, Teluwr der Sänger der mittleren Stände, Clerwr der fahrende Volks- und Bänkelsänger. Die Zeitdauer des walisischen Barden-Instituts ist von der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bis zum Jahre 1284, wo die Existenz des walisischen Staats aufhörte, und derselbe durch Edward I. mit England vereinigt ward, zu setzen. Die Ueberbleibsel des Instituts, die sich in der darauf gestifteten Bardenschule zu Glamorgan zu erhalten suchten, konnten jedoch zu keiner thatsächlichen Lebenskraft mehr gelangen, wenn sie auch die Begeisterung für die alte walisische Volksdichtung und Volksfreiheit fortpflanzten. Die noch auf uns gekommenen Bruchstücke dieser Poesie betreffen das alte mythische und geschichtliche Volksleben von Wales und dem ursprünglichen Britannien, auch enthalten sie einige Reste von Volks- und Sittensprüchen, Vorschriften über die Kunst des Bardengesanges, und die Gesetze der Könige.*) —

---

*) Eine vollständige Sammlung dieser Fragmente ist: the

In Irland und Schottland hatte sich eine altvolksthümliche Dichtung auf dieselbe Weise in bestimmt organisirten Bardenschulen fortgepflanzt. Vornehmlich erhielt hier dies nationale Sänger-Institut durch den König Cormac Ulfadha in Irland eine umfassende Ausbildung, wie überhaupt schon frühe in diesen Ländern öffentliche Unterrichts-Anstalten für angehende Druiden und Barden eingerichtet worden waren. Diese alten irischen und schottischen Gesänge, die in beiden Volksstämmen auf gleicher Grundlage sich entwickelten, hatten lange im Schutt der Jahrhunderte verborgen gelegen, bis es endlich zuerst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts einigen gelehrten und für ihre Nationalüberlieferungen begeisterten Schottländern gelang, die Quellen des alten schottischen Bardengesanges wieder aufzugraben. Dies war der Schulmeister in Dunkeld, Hieronymus Stona (1756) und der Prediger Pope zu Bouthneß, die zuerst lebhafte Nachforschungen auf diesem Gebiet anstellten, worauf James Macpherson im Jahre 1762 seine aus mündlichen und handschriftlichen Ueberlieferungen zusammengestellten schottischen Volksgesänge, besonders der nördlichen Schotten oder Galen, im Druck erscheinen ließ. Die Macpherson'sche Sammlung enthielt sogleich eine englische Bearbeitung dieser alten Dichtungen, was anfänglich den vielfach verbreiteten Zweifeln an der Aechtheit der mitgetheilten Gesänge Nahrung gab, bis im Jahre 1807 ein Abdruck des alten galischen Originals erschien, dem gegenüber die Skepsis der Kritik verstummen mußte, wenn auch das willkürliche und leichtfertige Verfahren der Macpherson'schen Bearbeitung dadurch nur um so mehr zu Tage kam.

Dieses altschottische Nationalepos, das in seiner Form

Myvyrian archaeology of Wales, collection out of ancient manuscripts. London 1801—1807. 3 Vol.

vorwaltend einen lyrischen und hymnenartigen Schwung behauptet, hat seinen Mittelpunkt in der dichterischen Heldengestalt des Ossian oder Oisin, des Sohnes des Fingal oder Finn Mac Conchal, eines caledonischen Heros. Wenn Ossian selbst für den Verfasser dieser Gesänge angegeben wird, so ist darin, wie es die neuere Kritik überhaupt mit so großer Berechtigung für die Zusammensetzung aller epischen Urdichtung angenommen, ebenfalls nur ein Collectivname für die rhapsodisch-epische Ueberlieferung aufgestellt. Die Zeit, in welcher Ossian selbst lebte, möchte um das Jahr 287 zu setzen sein, während die letzte originale Feststellung der Form, in welcher diese Lieder sich überliefert haben, wahrscheinlich in das neunte oder zehnte Jahrhundert fällt. Der Kampf Fingal's gegen den mächtigen König Suaran von Lochlin (worunter wohl Norwegen zu denken ist) und die von diesem Helden bewirkte Rettung Eirinn's oder Irland's macht den Hauptgegenstand dieses epischen Balladen-Cyclus aus, aus welchem sich besonders die Heldengedichte „Fingal" und „Temora" als die am meisten zusammenhängenden Hauptgruppen herausheben. Auf diesem thatsächlichen Gebiet der Handlung bewegt sich aber zugleich in einer durchaus eigenthümlichen Abgeschlossenheit die Gemüthswelt dieses Helden- und Dichterkreises, die ihren Grundton in einer ungemein elegischen, die Vergänglichkeit alles Großen und Gewaltigen auf Erden erschütternd beklagenden Stimmung hat. Das Wiederbekanntwerden dieser Poesie in Europa fiel für ihren Ruhm in einen ungemein günstigen Moment, indem die vielfach durchstürmten Nerven des achtzehnten Jahrhunderts und die daraus entstandene Sentimentalität eine besondere Gemüthslage für die enthusiastische Aneignung der Ossian'schen Gesänge geschaffen hatten. Zu einer anderen Zeit würde man wahrscheinlich die dahingeschwundenen Heldengeister Ossian's ihren Ne-

belwolken überlassen haben, auf denen sie sich mit so pathetischer Wehklage in Positur setzen.*) —

---

*) Die erste vollständige Ausgabe Macpherson's führt den Titel: The works of Ossian, translated from the gaelic lang. by J. Macpherson (London 1765). — Die ersten deutschen Uebersetzungen: Ossian, Fingal, ein Heldengedicht (übersetzt in Prosa von J. A. Engelbrecht und Alb. Wittenberg) Hamburg 1764. — Ossian und Sined's (M. Denis, der Herausgeber selbst) Lieder, übersetzt in Hexametern. Wien 1784. — Im Sylbenmaaße des Originals zum ersten Mal übersetzt von Chr. W. Ahlwardt. Leipzig 1811.

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin.


Stanford University Libraries
3 6105 014 951 433

